

Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXIII

*По материалам VII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»
Посвящение Елене Гохман
(К 85-летию со дня рождения)*

20 апреля 2021 г.

Саратов, 2021

ББК 85.3
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIII: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 346 с.

ISBN 978-5-94841-495-9 (Т. XXIII)
ISBN 978-5-94841-314-3

В двадцать третьем томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), который проводился 20 апреля 2021 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён 85-летию со дня рождения композитора Елены Гохман (1935–2010).

Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, что подтверждает неувядаемую впечатляющую силу художественного наследия Елены Гохман.

ББК 85.3

ISBN 978-5-94841-495-9 (Т. XXIII)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Александр Демченко (Саратов)

Очерк пятый. Консонансы—диссонансы

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено *романтическими чертами* (разумеется, то был романтизм в его современной версии). Самым существенным в данном отношении – всемерное утверждение всего, что связано с миром личности, что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности *контрастов*, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разуверенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д. и т.п.

Одно из важнейших противоречий времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроblemному существованию и неумолимым нарастанием драматизма: то есть, с одной стороны, образ жизни представал как непрерывный досуг, буффонада, а с другой – как сплошная мýка, трагедия. Приходится только поражаться тому, как всё это могло соединиться в творчестве одного композитора.

Различные грани подобной контрастности уже можно было отметить в массе называвшихся выше произведений. Допустим, на всём протяжении «Испанских мадригалов» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве совершенно конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его просто невероятно

взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) – нервная экстатичность, доходящая почти до иступлённости.

Далее. Концерт для оркестра «Импровизации» построен на поляризованных (можно сказать, взаимоисключающих) контрастах между частями и внутри частей (имеются в виду средние разделы в двух первых частях). Диптих опер на чеховские сюжеты – это поистине «и смех, и слёзы», вдобавок ко всему развивающие традиции русского музыкального театра в его противоположных ипостасях классических «лирических сцен» (опера-элегия) и современной гротесковой бурлески (опера-юмореска).

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива денег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами зловещей беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано (1983) даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стилевого противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады.

«Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до прекраснодушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием

неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов. Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест.

Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантно-небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В **Сонатине-парафразе** для фортепиано и ударных (1985) игра стилями ведётся «в открытую», что зафиксировано в заголовках частей: *I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини*. Однако эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) только на первый взгляд может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков.

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании.

В одном случае (I часть) это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием – таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена.

В другом случае (финал) это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

И всё же отмеченные контрасты несопоставимы с тем сдвигом настроения, который возникает в средней части. Здесь происходит полное снятие какой-либо активности, и всё перемещается во внутренний мир человека. В зыбком и пугающем ночном мраке он остаётся наедине со своими чувствами и мыслями, исповедуясь самому себе (очень характерны многозначительные паузы).

До дна раскрываются сокровенные тайники души, которая в эти минуты словно оголена, прозрачна до бестелесности и в своей хрупкости совершенно беззащитна перед безмерностью обступающей темноты (мистические бездны духа подчёркнуты «тишиной» глухих раскатов гонга и там-тама).

Вот какие противоположности могли уживаться в одной натуре! Но, кроме того, подобная многослойность дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого

прошлого. Он как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

* * *

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в «Семи эскизах» для фортепиано (1985). Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор. Не ограничившись буквой Э (*Э-скизы*) она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи-*: № 1. *Semplice* (Эпиграф), № 2. *Con moto* (Эпиталама), № 3. *Piacere* (Эпизод), № 4. *Nobile* (Эпистола), № 5. *Energico* (Эпиграмма), № 6. *Con anima* (Эпитафия), № 7. *Allegramente* (Эпилог). Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

Всё в нём основано на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах. К тому же он склонен к парадоксальности и к совершенно неожиданным переключениям, которые идут в основном по линии противопоставления *внутреннего и внешнего*.

Первое обычно связано с подчёркнутой серьёзностью, возвышенностью образов, а также с самоуглублёнными состояниями личности; второе – чаще всего с тем, что лежит на поверхности жизни, в том числе отражая её суету, вздор или «оперетку», как выразился один из персонажей романа М.Булгакова «Белая гвардия».

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны № 5 и № 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Локальным посылом этой пьесы было желание дать язвительный шарж на некоторых не в меру идеологизированных «деятелей» тогдашней Саратовской консерватории. Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

В совершенно иных очертаниях предстаёт сфера внешних проявлений в финале (Эпилог). Эта джаз-роковая токката ошеломляет мощным динамическим напором, передаёт азарт сверхскоростей, рождая впечатление неудержимо мчащегося локомотива, но ещё более – являет собой выражение современного экспансионизма. Господ-

ствующая здесь атмосфера дерзкого вызова, взрывчатой импульсивности оттеняется островками призрачно-мистических видений (*pianissimo* этих неоклассических хоралов в окружении грохота основных разделов едва прослушивается).

Невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри пьес. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола).

Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e-moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации. Вновь упомянув этот вид искусства, можно сделать вывод о заметном участии соответствующих форм музицирования в формировании стилевого комплекса музыки Е.Гохман.

Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей сутолоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность. Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р.Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» в Москве по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распахивается окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

Затронув Эпистолу, можно перейти к рассмотрению первого из названных выше моментов, обращённого в «Семи эскизах» к сфере внутренних проявлений человеческой натуры. Здесь, в свою очередь, также представлены весьма сильные контрасты. Скажем, по стиливой ориентации с элегическим лиризмом Эпистолы, наследованным от Шопена, сопоставлена поэтика грёз и мечтаний начальной пьесы

(Эпиграф), восходящая к образу шумановского Эвзебия, к тому же поданная в ракурсе благодатной тишины, покоя, когда всё озарено мягким умиротворяющим светом (такому впечатлению способствует и фактура с её уподоблением ажурным *arpeggiati* арфы).

Следующая пара поляризованных контрастов. С одной стороны, нежная и радостная взволнованность лирического восторга, трепетного обожания с тончайшей нюансировкой эмоции, которая буквально излучает ощущение поэтичности (Эпиталама). Примечательно, что разработано это очень изысканное по своему складу настроение в русле сложившегося к тому времени так называемого *«третьего направления»*, поскольку интонационный остов пьесы явно происходит от современной эстрадной лирической песни.

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *во многих мудрости много печали*.

И в данном случае имеет смысл заметить, что вслушиваясь в этот острорефлексирующий монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым помогло так выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

Подобные сближения позволяют говорить о присущей Елене Гохман органичности контактов с этим национальным элементом, что позволило убедительно обрисовать соответствующий колорит как в «Испанских мадригалах» (1975), так впоследствии и в балете «Гойя» (1996).

* * *

То, что можно было услышать в отдельных из «Семи эскизов» («шуманизмы» в Эпиграфе или маленькая фантазия по канве одной из прелюдий Шопена в Эпистоле), отразило ещё одну грань устремлений, возникшую в музыкальном искусстве с конца 1970-х годов опять-таки как реакция на крайности авангарда – *неоромантизм*, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман это пред-

ставало как естественное следствие столь присущих её музыке живой, трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма.

Неоромантизму в частности было свойственно и возрождение того, что такого расцвета достигло в эпоху романтизма – имеется в виду *вокальная лирика*. И у нас есть все основания для того, чтобы утверждать: в этом отношении сделанное Еленой Гохман находится на уровне лучших достижений отечественной музыки второй половины XX века (в таких случаях в первую очередь обычно называются имена Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина).

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле **«Бессонница»** (1988). Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако подаётся подобное в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мироощущения. В продолжение всё той же контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам. По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот – всем этим переполнены, например, Квintет-буфф для медных духовых инструментов и опера **«Мошенники поневоле»**.

Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительно-го самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается. А по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой **«Цветы запоздалые»** она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся один за другим вокальных циклах **«Лирическая тетрадь»**, **«Последние строфы»** и в романсах на стихи Н.Асеева.

О **«Лирической тетради»** выше говорилось, поэтому сразу же перейдём к следующему циклу. **«Последние строфы»** (1983) – интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя – исповедь, не требующая даже малейшего

соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо *лирический* тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

И трагизм здесь особого рода. Тихий трагизм одиночества, из которого не ищут выхода, поскольку уже нет страстей и желаний и ничего не ждут от жизни. Совсем изредка встрепетается душа, но это «*последняя*» взволнованность и возникает она не от встречи с живой реальностью, а в воспоминаниях о былом, в мысленном разговоре с давно ушедшим близким человеком.

*Полнеба обхватила тень.
Лишь там, на западе, бродит сиянье.
Помедли, помедли, вечерний день.
Продлись, продлись, очарованье.*

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой –
И в сумраке воспоминаний
Ещё ловлю я образ твой...*

Но тускнеющей вечерней зари и «*прощального света*» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынущего сердца, всё лишено смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадёжности, кончаются слова, и вот-вот оборвётся нить души, связующая с канувшим безвозвратно.

*Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги!
Друг мой милый, видишь ли меня?*

*Всё темней, темнее над землёю.
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

Для выражения этой элегической печали, полной безнадёжности и тихой обречённости, композитор всё необходимое нашла у Фёдора Тютчева, и общему названию цикла («Последние строфы») отвечают соответствующие заголовки частей: «Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия». Подборке стихов, которые корреспондируют самым мрачным страницам шубертовского «Зимнего пути», сопутствует глубоко душевная, тоскливая и «переживательная» интонационность русского городского романса.

Следовательно, перед нами ещё один опус Е.Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметами «третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретроинтонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

Может показаться, что в драме 1980-х годов многое сводилось к «частной» жизни и лирическим мотивам. Однако, вслушиваясь в музыку Елены Гохман, начинаешь понимать: чаще всего так проецировались на отдельные судьбы общая кризисная ситуация (нараставшее ощущение изжитости социального уклада, всё более накалявшаяся общественная обстановка), хотя её «замыкание» нередко происходило на единично взятой личности.

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. **«Три романса на стихи Николая Асеева»** (1984) воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, в предчувствии неминуемых бедствий, в нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

Дополняющее состояние – не просто скованность и заторможенность, а полное оцепенение, психологическая застопоренность, своего рода распластанность сознания, когда воля атрофирована, всё горестно поникает, и бессвязно нашёптывается одно и то же заклинание.

*Свет мой оранжевый,
на склоне дня*

*не замораживай
хоть ты меня.
Не замораживай
в лёд и в дрожь,
не замораживай
в лень и в ложь.*

Ничего не дают попытки переключения – «удовольствия» в таком состоянии кажутся слишком неуместными. Точно так же ничего не дают и взрывы возмущения, несогласия, протеста, которые всегда кончаются бессильным пониканием и бесцельным рефлексированием.

В столь же экспрессивном наклонении воспринимаются и две другие исповеди – одинаково пронзительные при всей их разноплановости.

*Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя – сушь,
Мне и в жары́ без тебя – стыть,
Мне без тебя и Москва – глушь...*

*Почему ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалу́зия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?..*

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, эти романсы («Свет мой оранжевый», «Твои шаги», «Песнь о Гарсиа Лорке») уже подводили к экстремальным величинам.

* * *

Своего предела трагедийная линия творчества Елены Гохман достигла в цикле «Бессонница» (1988). Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня...», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключена в сильнейшем *трагизме*. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадёжные попытки противостоять крошечной тьме – так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение. «Союзницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой – как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи и со стихами других поэтесс: Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Вряд ли столь важно то, что здесь сливаются голоса двух женщин-творцов. Да, на поверхности, если замечать только наружность слов, речь идёт о женской жизни, однако суть сказанного неизмеримо глубже, шире и равно тревожит любого.

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Всё это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушённый слушатель не проведёт между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грёз, сделала исповедь ещё сокровеннее. Но главное – в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва.

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цветаевой! И всё же Елене Гохман удалось ещё более усилить интенсивность переживания, ещё более обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического. Что стоит за этим сдвигом в сравнении со стихами и почему так остро воспринимается этот сгущённый драматизм? Причина достаточно очевидна, и видится она в том, что

музыки в данном случае коснулась незримая печать конца 1980-х годов – времени тревог, разуверенности, покаяний и трудных поисков...

Теперь всмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости, и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз.

Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупичками. Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Откуда такая нежность?

Не первые – эти кудри

Разглаживаю, и губы

Знавала – темней твоих.

Откуда такая нежность?

И что с нею делать, отрок

Лукавый, певец захожий,

С ресницами – нет длинней?

Научилась эта душа и другому – тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

Не думаю, не жалуюсь, не спорю,

Не сплю.

Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,

Ни к кораблю.

Не чувствую, как в этих стенах жарко,

Как зелено в саду.

Давно желанного ижданного подарка

Не жду.

Но в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, доходящий до ожесточения.

* * *

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадёжная и потому бессильно опадающая.

*... Утешь меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!*

Остаётся приблизиться к последней черте – вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

*Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.*

*Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырёх ветров.*

*Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где ещё не умолк океан.*

*Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!
Испепели меня, чёрное солнце – ночь!*

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды, предельное напряжение, доводимое до грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х годов. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

*Такое со мной случилось,
Что гром прогромыхал зимой,
Что зверь ощутил – жалость
И что заговорил – немой.*

*Мне солнце горит – в полночь!
Мне в полдень занялась – звезда!
Смыкает надо мной – волны
Прекрасная моя беда.*

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость. Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

*Ты проходишь на запад солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на запад солнца,
И метель замечает след.*

*Мимо окон моих – бесстрастный –
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души!*

* * *

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мирочувствия, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рванных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «**Благовещение**» (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений – кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Ещё возникают приступы бескомпромиссности, прорывается желание отмежеваться от «непотребства» эпохи («Что же мне делать?» и «Отказ» на стихи Марины Цветаевой). И тогда реакцией на смертельную горечь и безысходность звучит гневная отповедь, горделивый вызов, проклятие жестокому веку – звучит в манере категорически-императивной ораторской речи.

*Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе,
С этой безмерностью в мире мер...*

*На твой бездушный мир,
Ответ один – отказ.*

Ещё немало того, что тяготит, тревожит, давит, порождая болезненно острое восприятие происходящего во внешнем и внутреннем мире (отсюда резкие, мгновенные перепады настроений). Ещё многое находится в смуте, на жизненном распутье, затаившись в сомнениях, ожиданиях, неопределённости, напряжённо всматриваясь и вслушиваясь в неведомое.

Но уже удаётся отойти от трагизма жизнеотрицания и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громоздящиеся опасности («В ранний иль поздний час» – это уже «другая» Марина Цветаева). Открываются манящие дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперёд и ввысь. Пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, что находит себя в опоре на перезвон колоколов и величаво-торжественный строй лироэпического распева («Красною кистью» и «У меня в Москве» Марины Цветаевой).

И если это получает неоромантическую окрашенность, то в ней теперь при всей взволнованной трепетности или пылкой восторженности неизмеримо больше объективности и уравновешенности. Эмоции ставятся под контроль, выдвигается заслон всему «слишком». Не случайно господствующими в данной линии становятся шубертовские веяния («Душа не уснёт в покое» Марины Цветаевой, «Незнакомка» Осипа Мандельштама, «Ветер» Игоря Северянина).

*Ветер ворвался в окно –
Ветер весенний, полный сирени...*

*Тысячеструйный поток –
Журчала весенняя ласка.*

Как глоток свежего воздуха, приходит желанная радость. Всё внутри открывается навстречу свету, раздолью, благодати. Личность воспринимает себя как самодостаточное существо, исполненное сил, способное противостоять любым невзгодам и напастям бытия – отсюда звучная, весомая гимническая нота («Ах, я счастлива» Марины Цветаевой).

*Охватила голову и стою —
Что людские козни! —
Охватила голову и пою
На заре на поздней.*

Это совершенно реальное, земное человеческое счастье. И вливается в него радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Жизни, которая заново ощутила для себя твердь под ногами. Твердь эта в корнях России, в её былинности, в исконных обрядах, в устоях православия. Возродить всё это — значит воспрять духом. Вот откуда ликующие фанфары, громогласие колокольной звонницы, праздничная аллилуйя, торжественное славословие во имя земли и небес (в том числе в сугубо национальной ритмике пятидольного размера).

И вот почему важнейшей опорой в устанавливающемся приятии жизни становятся духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально, по-своему: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупнённым мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость («Пасхальный гимн» Игоря Северянина, «Благовещение» Марины Цветаевой).

*В день Благовещения
Руки раскрещены,
Цветок полит чахнуций,
Окна настезь распахнуты —
Благовещение, праздник мой!*

Ещё прочнее утверждает в новых жизненных основах вещее слово, произнесённое душой в истовой молитве, выношенное в сокровенных думах о том глубинном и значительном, что изначально было дано Руси. Руси без елея, живущей просто и строго, по высокой мере, что находит себя в чутком воссоздании исконно русского распева («Успенье нежное» Осипа Мандельштама).

*И с укреплённого архангелами вала
Я город озираю на чудной высоте.*

*В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русском имени и русской красоте.*

* * *

Вокальный цикл «Благовещение», казалось бы, зафиксировал тот факт, что опоры обновлённого мирочувствия обретены и остаётся только укреплять их. Однако происходившее на рубеже 1990-х годов вхождение в координаты иного жизненного порядка осуществлялось, конечно же, не без затруднений и зигзагов, о чём свидетельствует вокально-хоровая композиция **«Три посвящения»** (1991), написанная для сопрано *solo*, хора и органа.

Открывается она приблизительно тем, что в конечном счёте утверждалось в написанном за год до того цикле «Благовещение». В «Молитве» (слова Александра Куприна) сквозь сумрак сгущённого, рефлексирующего психологизма (непрерывные мажоро-минорные мерцания, «рванные» ритмы партии органа) проступает светоч обновлённой веры, приближается миг благодатного очищения, начинается нисходящее с горних высей божественное милосердие, врачующее душу. Пусть всё это ещё зыбко, непрочное, и предстоит многое сделать, чтобы окончательно утвердиться в желаемом, но пока что достаточно и того, что истинная стезя хотя бы нащупывается.

*Ты моя единая и последняя любовь.
Да святится имя твоё!*

Однако в следующей части («Аве, Оза», стихи Андрея Вознесенского) молитвенность преобразуется в непрерывные взывания ключевой фразы, и в этом *Ave* звучит отнюдь не приветствие и здравница, а боль и мученичество (особенно в артикуляции вскрикиваний хора).

Заявляющий тем самым острый нерв болезненного восприятия неблагополучия современного бытия выступает в сложном взаимодействии с желанием смирить гордыню, воззвать к высшим силам и к окружающему миру голосом неустанного заклинания, тихой мольбы: тяжело на земле, тяжело душе человеческой, тяжело красоте – пойми, помилуй и защити!

Именно так воспринимается то, что удалось запечатлеть композитору посредством оригинальнейшего дуэтирования сопрано *solo* и речитации унисона мужских голосов.

*Вы, микробы, люди, паровозы,
Умоляю – бережнее с нею.
Аве, Оза!..
Дай тебе не ведать потрясений.*

В заключительной исповеди («Лунная соната») композитор развивает давний опыт, предпринятый в отношении баховской Прелюдии *C-dur* (имеется в виду «*Ave, Maria*» Шарля Гуно): вокальная линия, дополняемая выразительными подголосками хора, накладывается на фактуру I части знаменитого бетховенского шедевра (но с заменой фортепиано органом).

Представляется, что Елене Гохман, как и её французскому предшественнику, в полной мере удалось решить ключевую проблему, возникающую в подобных случаях – добиться не меньшей выразительности звукового пласта, добавляемого к исходному оригиналу, и благодаря возникающему наложению добиться нового художественного качества.

Это новое качество с особой силой обнаруживает себя в ходе развития, когда исключительная проникновенность трепетного монолога сопрано *solo* оборачивается на кульминации пронзительной печалью безысходности, что было запрограммировано избранными стихами Марины Цветаевой, столь созвучными «ночным» текстам вокального цикла «Бессонница».

*В огромном городе моём – ночь.
Из дома сонного иду прочь.
И люди думают: жена, дочь,
А я запомнила одно – ночь.*

*Есть чёрный тополь, и в окне свет,
И звон на башне, и в руке – цвет.
И шаг вот этот – никому вслед,
И тень вот эта, а меня – нет.*

Анатолий Марьенко (Саратов)

Ударные инструменты в музыке Е.Гохман

Имя лауреата Государственной премии России, заслуженного деятеля искусств России, профессора Елены Владимировны Гохман пользуется заслуженным авторитетом и занимает достойное место в музыкальной жизни Поволжья. За свою полувековую творческую деятельность она написала много произведений в различных стилях и жанрах. Среди них камерная оратория «Испанские мадригалы» (1975), концерт для симфонического оркестра «Импровизации» (1978), «Сонатина-парафраза» для фортепиано и ударных (1985) и балет «Гойя» (1991), где важную смысловую нагрузку и драматургическую роль играет группа ударных инструментов. Эту грань её творчества хотелось бы рассмотреть и исследовать более подробно.

В партитурах многих современных отечественных и зарубежных композиторов ударной группе отводится такая же важная роль, как и солистам других групп оркестра. Это вызвано не только стремительным возрастанием количества и разнообразия ударных инструментов, применяемых в настоящее время и, следовательно, увеличением удельного веса группы ударных инструментов в оркестре, но и значительным усложнением современного музыкального языка, в частности существенного его компонента – ритма.

За многолетнюю композиторскую деятельность у Е.Гохман отношение к ударным инструментам изменялось в зависимости от её творческих интересов и жанровых особенностей создаваемых ею произведений. Наибольшее многообразие использования ударных отличает камерную ораторию «Испанские мадригалы» и концерт для симфонического оркестра «Импровизации», где ударной группе отводится важная по объёму и значимости роль. Нередко наблюдается солирование отдельных инструментов группы и ансамбля ударных. Каждый ударный инструмент обладает своим специфическим тембром, а также присущими ему динамическими возможностями и вполне определённым диапазоном, поэтому композитор самым тщательным образом использует различные способы и особенности игры

на ударных с неопределённой высотой звучания, требуя от исполнителей максимальной универсальности и выразительности. Особенно активная роль поручена литаврам, ксилофону, колоколам, вибрафону, т.е. инструментам, обладающим точно фиксированной высотностью.

Анализируя партитуру «Испанских мадригалов», мы видим, что среди ударных инструментов особое предпочтение Е.Гохман отдает литаврам, которые в её партитурах не только часто солируют, но и встречаются в самых разнообразных сочетаниях с другими инструментами. Впервые литавры вступают в № 2 («Колокола Кордовы»), где на фоне педальных интервалов, исполняемых контрабасом и колоколами, они своим ритмом задают тон всему номеру. В ц.17 и ц.18 того же номера, мы встречаем достаточно яркие примеры имитации между литаврами и колоколами [Пример 1].

В № 3 («Плач гитары») в связи с невозможностью исполнения предписанной партии в указанном темпе одному литавристу, автор предлагает присоединиться второму исполнителю – прием *divisi*. Дважды в этом номере используется глиссандо литавр [Пример 2].

В № 11 («Чёрные луны») мы встречаем характерный для Е.Гохман приём, которым она широко пользуется во всех своих партитурах – дублировка басового голоса литаврами, придающая басу особую тяжесть и значительность [Пример 3].

Несмотря на то, что мелодические средства ударных инструментов весьма ограничены, Е.Гохман нередко, умело используя своеобразие звучания этих инструментов, поручает им ответственные партии. Из звуковысотных ударных инструментов в этом произведении чаще всего, после литавр, солируют колокола и вибрафон [Пример 4].

Л.Л.Христиансен в статье «Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки» об «Испанских мадригалах» Е.Гохман пишет: «... Почти непременно присутствие колокольного звучания, неотъемлемого от атмосферы Испании, как традиционно католической страны» и тут же уточняет, что «однако чаще композиторы идут по пути воссоздания не подлинно испанского тембра, а иллюзии подобной тембровости: не гитара, но гитарность, не колокол, но колокольность».

Е.Гохман – композитор с достаточно ярко выраженным стремлением к программному началу в музыке. В «Испанских мадригалах» слово стоит на первом плане, являясь основным носителем идеи и ради подачи его автор использует соответствующие теме стихов тембры ударных. К примеру: «Колоколам Кордовы зорька рада. // В колокола

звонче бей, Гранада» (№ 2 «Колокола Кордовы») или «Пусть невесту встретят // звоном колокольным» (№ 15 «Ты проснись, невеста», где солируют колокола). В № 9 «Чёрная жандармерия» на текст «Взгляните: вот они едут // Парами едут, рядами. // В плащах из тени холодной, // А небо для них стекло» композитор с помощью ударных (малый барабан, литавры, ксилофон) создает образ военщины, нашествия. Таких примеров можно привести достаточно много.

Переходя к концерту для оркестра «Импровизации», сразу же заметим, что в названии этого произведения заложена присущая ему специфика: большая роль импровизационного начала, ритмическая острота и тембровая красочность. Особый интерес вызывает участие ударных в формообразовании произведения. В «Интраде» можно выделить три наиболее существенных эпизода: это вступление, где солируют литавры, в ц.2 происходит смена темпа и включается малый барабан, а затем присоединяющиеся к нему литавры подготавливают вступление валторны с главной темой части [Примеры 5, 6]. Следующий раздел («Трио») автор полностью поручила солирующей группе ударных инструментов. И, наконец, средствами ударных Е.Гохман осуществляет переход от основного раздела I части к коде: удар там-тама, а затем тарелки, окончательно переключают действие в иную тембровую сферу, с одной стороны, отделяя разделы, а с другой – подготавливая смену темпа и переход на коду [Пример 7].

В III части концерта автор также, как и в I части, поручает ударным ответственную роль в формообразовании произведения. После «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б.Бартока соединение струнной группы оркестра с ударными инструментами стало чрезвычайно распространённым явлением. Больше всего в этой части использованы деревянные ударные инструменты, обладающие острым, высоким и сухим звуком: коробочки, ксилофон, кастаньеты. Ритмически они более независимы. Яркий пример равноправного участия группы ударных в ансамбле со струнными инструментами встречается в разделе «*Episodio-2*» с ц.30 по ц.36. Здесь ударные берут на себя основную смысловую нагрузку и длительным соло завершают этот эпизод.

Сегодня перед исполнителями-ударниками встают новые творческие задачи, обусловленные новаторством композиторского письма, решение которых немислимо без освоения новых приёмов и видов техники, что, в свою очередь, требует серьезных методических обоснований.

Нотные примеры

Пример 1

18

Timpani

Campane

f

Пример 2

5

Timpani

f

p

Пример 3

pizz.

C-bas

p

Timpani

p

Пример 4

rit.

Campane

Vibrafono

rit.

Пример 5

$\text{♩} = 46$

Timpani

f

sf

ff

3

Татьяна Гершбейн (Израиль)

О философском подтексте фортепианного цикла Елены Гохман

Семь дней недели, семь цветов радуги, семь нот... Число семь практически во всех древних культурах наполнено мистическим смыслом. Так, в шумеро-семитской традиции просматривалась связь между семью божествами и планетами солнечной системы, а в верованиях древних египтян семерка являлась символом вечной жизни и творения. В античном мире священное число семь служило атрибутом солнечных богов и символом небесной гармонии. В скандинавских легендах и сказаниях народов славянской традиции, в культурном наследии Китая и Японии, ритуалах индейцев и в древних персидских обрядах семерке придавалось сакральное значение. Особый смысл семи характерен для буддизма, индуизма и ислама.

Число семь пронизывает Библию: от семи дней Сотворения Мира через многочисленные семикратные повторения тех или иных явлений в библейских историях к символизму семерки в иудейских и христианских обрядах и ритуальных предметах. «...как обстоит дело с магическим числом 7? Что можно сказать о 7 чудесах света, о 7 морях, о 7 смертных грехах, о 7 дочерях Атланта – Плеядах, о 7 возрастах человека, 7 уровнях ада, 7 основных цветах, 7 тонах музыкальной шкалы или о 7 днях недели? Что можно сказать о семизначной оценочной шкале, о 7 категориях абсолютной оценки, о 7 объектах в объеме внимания и о 7 единицах в объеме непосредственной памяти? Вероятно, за всеми этими семерками скрывается нечто очень важное и глубокое, призывающее нас открыть его тайну» [4, с. 96].

Какая тайна скрыта в «Семи эскизах для фортепиано» Елены Гохман? Авторские названия с начальным «эпи-», ненавязчиво появляющиеся после каждой из пьес, только усиливают ощущение загадочности. «Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий» [1, с. 42]. Почему именно семь эскизов рисуют

портрет современника? В поисках возможного варианта ответа обратимся к одной из старейших и лучших в мире книг по психологии – Каббале, учению, которое позволяет человеку понять и изменить себя.

По мнению каббалистов, слово «семь» – «шева» (ивр.) происходит от того же корня, что и слово «швуа» – «клятва»: семерка символизирует ответственность человека за свои поступки, его духовность. Каббала – древнее мистическое учение, зародившееся в иудаизме и распространившееся далеко за его пределами – выделяет семь личностных качеств («сфирот»), изначально присущих каждому человеку. Сбалансированность сфирот является обязательным условием построения гармоничного Древа Жизни – универсальной матрицы мироздания и, одновременно, модели человека. Многочисленные каббалистические школы и направления вносили свои коррективы в схему Древа Жизни, однако, его структура и концепция практически не изменились.

Центральной категорией Древа Жизни является «сфира» (множественное число – «сфирот») – уровень проявления божественного в мире или определенное качество в духовной структуре человека. Существуют различные учения, проводящие параллели между сфирот и этапами Сотворения Мира, библейскими персонажами, планетами, стихиями, камнями, цветами радуги, органами человека, чакрами. Воспользуемся исключительно психологическими характеристиками сфирот, развивая и гармонизируя которые, личность выстраивает свой микро- и макромир.

Древо Жизни состоит из десяти сфирот, три верхние относятся к ипостаси божественного и отделены от семи нижних, характеризующих внутренний мир человека. Как луч света, проходя сквозь призму, расцветивается палитрой радуги, так высший свет расщепляется в человеке на семь душевных качеств. Для их совершенствования, что предполагает психологическую работу над собой, существует, в соответствии с Каббалой, период из семи недель в годовом цикле обрядов и праздников.

Древо поделено на правую–левую стороны и центр:

правая сторона – мужское начало, активное, творящее, распространяющее свое влияние, направленное вовне;

левая сторона – женское начало, ограничивающее, критикующее, направленное вовнутрь;

центральная линия – их сочетание, баланс, гармония

шенная. Человека характеризует безграничное и бескорыстное желание дарить от чистого сердца, изначальное намерение распространять добро.

2. Гвура (ивр. «героизм», «сила»). «...сефира зла и страха... и все направления женственности – от Гевуры» [3, с. 426]. Центральным понятием сферы является закон – умение обозначить границы и ввести чувства в рамки, владение собой. В данной сфере прослеживается противоположная Хеседу тенденция – критическое начало, призванное остановить неконтролируемую энергию распространения. Мыслитель XVI века Маѓараль из Праги объяснял идею ограничения эмоций по аналогии с изготовлением какого-либо предмета: каждый первичный материал (каменная глыба, например) изначально стремится к бесконечности, только удары молотка способны ограничить, определить, что именно будет изготовлено. Так и человеку требуется «духовный молоток», чтобы успешнее планировать, больше успевать, регламентировать свою деятельность. Понимание рамок – прав и возможностей – способствует умению их отстаивать.

3. Тифъзрет (ивр. «красота», «великолепие»). «Сефира красоты и гармонии... Это – Гармония Правила и Свободы» [3, с. 426]. Центральным понятием сферы является правда – душевное здоровье, баланс между отдачей и границами, между материальным и духовным. В эту сферу спускаются векторы из Хеседа и Гвуры, символизируя продолжение диалога между ними без нейтрализации их основных качеств. Действительность разнообразна и многогранна, а правда обязана выдержать испытание многообразием. Человек должен принять себя, научиться жить со своими внутренними противоречиями, не нейтрализуя их, но старательно нивелируя их крайние проявления. Сбалансированность данной сферы выражается в мирном сосуществовании контрастных начал, гармонии между ними.

Последующие сфирот символизируют дальнейшее развитие личности, осознавшей существование противоположностей, достигшей гармонии между ними.

4. Нецах (ивр. «вечность», «победа»). «...сефира Прочности, Стойкости, постоянного Терпения. Нас ожидает Испытание. Однако другие толкователи утверждают, что это Победа» [3, с. 663]. Центральное понятие сферы – победа – символизирует подъем на другой уровень, стремление личности вырваться из рутины. Для успешного достижения цели, по Каббале, человеку необходимы два условия. Первое – постоянство, непрекращающееся поступательное движение,

терпение и уверенность в себе. Второе, не менее важное условие успеха – наличие антагониста, создающего сопротивление, того внутреннего голоса, который сомневается: а сможешь ли? Только через преодоление физических или духовных ограничений возможен прорыв, особая мощь, выводящая за пределы доступного к достижению победы.

5. Ёд (ивр. «слава»). Сфира «великолепия, величия и славы» [3, с. 690]. Ёд – это мгновение, «когда раскрывается вечность... Унизься и возвысишься» [3, с. 690]. Центральными понятиями сферы являются благодарение и скромность. Человеку необходимо осознавать свое место в жизни, в социуме, укреплять свою самооценку путем внутренней работы, быть благодарным за то, что ему дано в жизни. Скромность порождает внутреннюю гармонию, основанную на уважении, а не на потребности что-либо доказывать и возвышаться за счет других.

6. Ёсод (ивр. «основа»). «Ёсод – это капля, вытекающая из стрелы, чтобы произвести дерево и плод, это душа мира, ибо есть мгновением, когда мужская сила, производя на свет, соединяет между собой все состояния бытия» [3, с. 733]. Ёсод – сфира, центральным понятием которой является перерождение, существенная трансформация личности до основания, до мелочей. Основа скрыта от глаз, как фундамент дома или основание дерева, но она оказывает истинное влияние, тихое и глубокое, прорывающееся в сердце и изменяющее жизнь человека. Каждое творческое начинание, рождение нового происходит в тайне, чтобы сохранить его от проявлений внешнего мира – передача духовного наследия должна быть дискретной. Пришло время для гармонизации всех душевных сил, соединения идеалов с действительностью, воплощения мечтаний и перевода их вовне. Ёсод – драматическая сфира, в которой ключи от всего Древа: своеобразие всех сфирот концентрируется здесь, чтобы после трансформации продолжить свое движение вниз, в реальный мир, в Малхут. Нестыковки, несоответствия, ошибки в предыдущих сфирот, отсутствие баланса между ними на стадии перехода могут привести к неожиданным результатам.

Завершающий послыл.

7. Малхут (ивр. «царство»). «Царствие этой земли во всей своей озаряющей простоте» [3, с. 630]. Малхут – конечный адрес: целостная личность, как следствие всего предыдущего развития, выходит вовне, в мир, чтобы реализовать свой потенциал. Если энергия света, прохо-

дя через все уровни, остается чистой и гармоничной, то человека отличает самоуважение, благородство, гармония. Отсутствие баланса между сфирот приводит к ущербным результатам. Каббалисты сравнивают Малхут с зеркалом, в котором отражаются все качества человека. Малхут – та селективная действительность, которую человек себе выстраивает в результате внутренней работы.

Попытаемся представить Древо Жизни нашего современника путем проекции каббалистических семи сфирот на пьесы цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е. В. Гохман.

Пьеса № 1 (Эпиграф) – Хесед.

Первый эскиз создает образ первозданного света, чистоты и духовности. Завуалированность тональных признаков и метрической основы, эффект перебора струн и хоральность фактуры усиливают вневременной характер музыки.

Пьеса № 2 (Эпиталама) – Гвура.

В звучащей тишине после первой пьесы пять жестких аккордов («удары молотка») громко и уверенно провозглашают наличие «границы». Им противостоит нежная, красивая мелодия, по стилистике приближенная к эстрадной песне. Развиваясь, она становится более страстной, динамичной, захватывает высокий регистр. Начальные резкие аккорды в сопоставлениях с мелодией постепенно теряют свою силу: ослабляется их динамика, они перемещаются в высокий регистр, превращаясь в квинты. Происходит борьба в душе человека между страстью и попыткой установить границы. Именно в способности совладать с неконтролируемым потоком эмоций и проявляется, по мнению древних каббалистов, сила. Герой слаб, силы воли оказалось недостаточно – он терпит поражение в борьбе с самим собой. Прозрачное звучание квинт в конце пьесы воспринимается как слабое напоминание о намерении ввести чувства в рамки.

Пьеса № 3 (Эпизод) – Тифъэрет.

Осознание собственной слабости, неспособности справиться с внутренними страстями порождает в человеке страх потери контроля, что компенсируется выходом отрицательных эмоций: грубостью, утрированной наглостью, гипертрофированным самомнением, пренебрежением к иным чувствам или людям. Пьеса открывается стремительным взлетом от одного звука к двум резким аккордам – выплескивается наружу затаенный гнев. Аккорды, перекликающиеся с началом второй пьесы, но более мощные по структуре и динамике, приобретают негативную окраску. По контрасту с ними возникает образ,

напоминающий неземную лирику первой пьесы, но тоже претерпевший изменения: «вневременные» аккорды с переборами звучат ослаблено в низком регистре и дважды блокируются короткими форшлаговыми мотивами-бросками. Третье проведение, более развернутое, в хоральных аккордах которого прослушивается щемящий напев, грубо сметается агрессивной силой.

Третья пьеса цикла (по аналогии с Древом жизни – Тифъэрет) включает в себя образные сферы двух первых пьес цикла в их контрастности и противоречивости – таков внутренний мир человека, такова правда жизни. Однако центр, призванный объединять различные психологические качества в мирном сосуществовании, демонстрирует картину, полную прямых столкновений, в результате которых ограничивающее начало (Гвура) блокирует развитие и распространение более созерцательного начала (Хесед), приводя к его сжатию, свертыванию. Энергии объединения, заключенной в данной сфере, оказалось недостаточно для гармоничного сосуществования противоположностей.

Пьеса № 4 (Эпистола) – Нецах.

Не достигнув равновесия контрастных качеств, не сумев принять и сбалансировать их, герой обращается к вечным ценностям (Нецах – «вечность»): начало четвертой пьесы вызывает ассоциации с прелюдией ми минор Шопена. Человек пытается выйти на более высокий уровень путем упорного целенаправленного движения к цели – размеренная пульсация аккордов, на фоне которой развивается гибкая нежная мелодия, на короткое время создает ощущение стабильности. Однако «сползающие» аккорды теряют устойчивость, а их ритмическая равномерность нарушается коротким синкопированным фрагментом в джазовом стиле. Так появляется образ – антагонист, внутренний голос, провоцирующий, дразнящий, призванный стимулировать развитие. И действительно, возвратившись, мелодия обретает лирическую наполненность и страстность, но на кульминации вновь напоминает о себе джазовый мотив, более развернутый, активный. После такого динамичного вторжения антагониста возврат к основной теме требует определенных усилий, от мелодии остается лишь одна интонация, которая, повторяясь, угасает. Сил для прорыва вверх оказалось недостаточно, внутренний голос лишь ослабил инициативу.

Пьеса № 5 (Эпиграмма) – Ёд

Человек не в состоянии управлять своими эмоциями, сбалансировать их. Раздираемый противоречиями, он предпринял попытку вый-

ти на другой уровень и вновь потерпел неудачу. Пришло время осознать свое место в социуме, научиться принимать себя и быть благодарным за то, что дано. Недоразвитие этих качеств приводит к взвинчиванию Эго: человек начинает ощущать себя центром мироздания («Нам не страшен серый волк»), оскорблять, обвинять всех в своих неудачах, самоутверждаться за счет унижения окружающих. Пятая пьеса напоминает inferнальный галоп. Атмосфера эпатажа и гротеска создается стремительным потоком, из которого выныривают на поверхность то интонации детской песенки, обретающие угрожающий характер, то агрессивные форшлаговые броски, перекликающиеся с блокирующим мотивом из третьей пьесы.

Пьеса № 6 – (Эпитафия) – Йесод

После разгула Эго наступает прозрение, спадает маска и человек остается наедине с собой, со своими тяжелыми раздумьями. Символично, что пьеса, соответствующая сфере Йесод (основа), начинается с основ – восходящего звукоряда. Семь звуков, окрашенных суровостью фригийского лада, аскетично повисают в пространстве... Второе их проведение приводит к октавному повторению начального звука, который выливается в пронзительную по глубине исповедь героя. Речитативность мелодии, фактура, проникнутая имитациями, лишь усиливают ощущение трагического диалога с самим собой.

Энергии жизни в сфере Йесод оказывается недостаточно, чтобы сбалансировать все противоречия человеческой натуры, и, как следствие, наблюдается уход в себя, депрессия, внутренняя смерть. «...в самый последний момент, когда жизнь – поверхность на поверхности – уже покрыта налетом опыта, ты знаешь всё: тайну, мощь и славу, знаешь, зачем родился, почему умираешь и как по-другому всё могло сложиться. Ты мудр. Но высшая мудрость в этот момент заключается в том, чтобы знать, что ты узнал слишком поздно. Понимаешь всё, когда уже нечего понимать» [3, с. 739].

Пьеса № 7 (Эпилог) – Малхут.

«Бог, чтобы выдуть мир, как выдувают стеклянную колбу, должен был сжаться, чтобы вдохнуть, а затем с протяжным и светящимся свистом явить десять сефирот... Но свечения сефирот необходимо собрать в ёмкости, способные выдержать их блеск. Сосуды, предназначенные для хранения высших сефирот – Кетер, Хохмы и Бины, – противостояли их сиянию, но в случае с низшими сефирот – Хесед, Ход, Нецах, Йесод – свет и вздох вырвались сразу и с огромной силой, сосуды разбились. Осколки света разлетелись по Вселенной, из

них родилась грубая материя» [3, с. 252]. «Грубая материя» внешнего мира в седьмой пьесе представлена энергичным, стремительным токатно-джазовым потоком. Ритмические перебои в сочетании с быстрым темпом создают ощущение суетливости и спешки (спешка, по мнению каббалистов, порождается неуверенностью в себе). «Не чувствовать себя и свои реальные потребности, потому что нет времени! Не чувствовать присутствие Творца и Его любовь, потому что работать надо! И быстро, и много!.. Хоть над чем угодно...» [2, с. 181].

Малхут становится кривым зеркалом Древа Жизни: вместо отражения личности в полноте всех ее качеств – сфирот, на первый план выводятся неразрешенные противоречия сферы Тифъэрет, трансформированные под влиянием урбанизированной действительности (резкие синкопированные аккорды и вкрапления призрачной хоральной темы). Конфликт между желанием распространять добро и ограничивающими рамками, между сердцем и умом, чувствами и логикой на данном этапе неразрешим. И всё же наш герой, ищущий и сомневающийся, слабый и противоречивый, несет в себе сферу милосердия, в надежде открыть миру ее первозданный свет. «Теперь я знаю, что собой представляет Закон Царства – бедной, безнадёжной, оборванной Малхут, в котором нашла убежище Мудрость, двигаясь ощупью, чтобы обрести утраченную ясность ума. Истина Малхут – единственная истина, сверкающая в ночи сефирот, и так есть потому, что Мудрость замечает в Малхут, что она обнажена, и открывает, что первая тайна – это не существовать или существовать всего мгновение, которое является последним» [3, с. 739].

Драматургия цикла «Семь эскизов для фортепиано» Е. В. Гохман по аналогии со структурой каббалистического Древа Жизни:

Функция	Сфира	«Семь эскизов»
Основная эмоция распространения	Хесед – милосердие, свет, добро	Эпиграф – свет, добро
Первичная эмоция ограничения	Гвура – сила, закон, ограничение	Эпиталама – ограничение не достигнуто
Первичная эмоция равновесия	Тифъэрет – красота, уравнивание контрастов, гармония	Эпизод – столкновение образов распространения и ограничения, равновесие не достигнуто
Вторичная эмоция распространения	Нецах – вечность, победа	Эпистола – победа не достигнута
Вторичная эмоция ограничения	Год – благодарение,	Эпиграмма – эпатаж,

ничения	принятие	гротеск, обвинение
Вторичная эмоция равновесия	Йесод – основа, творчество, перерождение	Эпитафия – депрессия, духовная смерть
Эмоциональный сосуд действия	Малхут – царство, зеркало	Эпилог – мегаполис, кривое зеркало

Обращение к каббалистической теории Древа Жизни позволяет выстроить одну из возможных концепций цикла «Семь эскизов для фортепиано», понять его внутреннюю логику, связать воедино многочисленные контрастные образы. «Герой нашего времени» пришел в этот мир, чтобы распространять свет и добро, изначально присущие ему (первая пьеса – Эпиграф – наиболее цельная, выдержанная в едином настроении). Остальные сфирот – душевные качества нашего современника – недостаточно развиты, поэтому, первое же испытание – самодисциплиной – человек не выдерживает (Эпиталама). Эпизод становится драматургическим центром цикла, отражающим предельное обострение конфликта: вместо принятия контрастных начал и их гармоничного сосуществования источники распространения блокируются силами ограничения. Эпистола и Эпиграмма – два послания: первое – вверх, в вечность, надежда на прорыв, второе – вниз, с высоты своего Эго, гротескная гримаса безысходности. Эпитафия – последнее послание самому себе, трагедия осмысления. Эпилог – своеобразное отражение конфликта в кривом зеркале и его проекция во внешний мир.

Древо Жизни нашего современника несовершенно и негармонично: сфирот не выдерживают испытания светом и растрескиваются. «Растрескивание сосудов – это серьёзная катастрофа. Нет ничего менее пригодного для жизни, чем неудавшийся мир» [3, с. 252].

Литература

1. Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Аквариус, 2010. – 84 с.
2. Свирский Е. Путь Древа Жизни. Серия «Тора и психология». Т.2. – Й-м: Дварим, 5780 (2020). – 420 с.
3. Эко У. Маятник Фуко. – К.: «Фита», 1995. – 752 с.
4. Miller, George A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two// The Psychological Review, 1956, vol. 63, pp. 81 – 97.

Наталья Королевская (Саратов)

**«Головоломка» Елены Гохман:
Семь эскизов для фортепиано**

Один из характерных приёмов современной художественной прозы – кодирование текста произведения сразу в нескольких системах сюжетообразования, обеспечивающее его прочтение на различных уровнях понимания, о чём Ю.Лотман писал в связи с романом Умберто Эко «Имя розы»: «Поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной “читательской конференции”, убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги» [4]. Такой метод типичен и для современного композиторского творчества, обнаруживающий себя в совмещении двух противоположных типов художественного сознания – индивидуально-творческого и традиционалистского, мера и соотношение которых в рамках персональной художественной системы определяют индивидуальные особенности авторского мышления.

Любое современное произведение, если это не авангардный (отвергающий традиции) опус, может быть прочитано с позиции двух смыслопорождающих кодов – *общекультурных*, получающих отражение в использовании известных апробированных моделей, в самих себе заключающих некий устойчивый смысл, и *личных*, за которыми стоит эксклюзивная и подчас парадоксальная организация смысловых структур, часто курируемых словом, входящим в произведение в виде названий, «немых» подтекстовок музыкального текста, эпиграфов, посвящений и т.п. При этом противоречия кодов не возникает в силу того, что диалектика *всеобщего – индивидуального* свойственна музыкальной композиции с момента осознания авторства этим видом творческой деятельности.

«Семь эскизов» для фортепиано Е.В.Гохман – яркий пример двойной кодировки смыслов произведения. Культурный код в этом произведении обнаруживает себя в композиции сюитного типа, восходящей к романтической музыкальной традиции. А.И.Демченко конкретизирует эту связь через общность с «Карнавалом» Р.Шумана,

проявляющуюся в «остроте и неожиданности контрастов», позволяющих передать портрет «героя нашего времени», «очень разный, основанный на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах» [2, с. 2324]. Культурной модели близко восприятие этого произведения Е.И.Вартановой, усматривающей «внутреннюю органику этого цикла» в скрытом «под покровом интеллектуализированной экспрессии ... состоянии, граничащем с восхитительной мозаикой жизни, уподобленной вращению разноцветных стёклышек в детском калейдоскопе» [1, с. 17]

Личный код проявляется через слово – семь подзаголовков, образующих отдельную смысловую структуру произведения: «Эпиграф», «Эпиталама», «Эпизод», «Эпистола», «Эпиграмма», «Эпитафия», «Эпилог». Это оригинальное авторское изобретение сразу же привлекает к себе внимание, даже несмотря на расположение подзаголовков, аналогично Прелюдиям К.Дебюсси, после пьес и в скобках как необязательных наименований, и воспринимается как загадка автора, прежде всего благодаря узловой частице «эпи», что подчёркнуто и в определении данной структуры А.И.Демченко: «головоломная цепочка ... с неизменным начальным “эпи-”» [2, с. 23].

В пространстве культурной модели «головоломный» ряд имён получает ортодоксальную расшифровку, соответствующую построению сюитной композиции на основе антитез, хотя идея контраста не просматривается в словесном ряду как ключевой принцип её организации. Лишь «эпиграмма» и «эпитафия» соотносятся между собой как явно противоположные понятия, чего не скажешь об остальных смежных парах. Контрасты порождаются музыкальным материалом, в отсвете которого и словесный ряд может показаться продиктованным этой идеей.

Попытка разгадать собственный смысл «головоломки» уводит от культурной модели. Ключ, вскрывающий её смысл, обнаруживается в скрытой в ней «графике» солнца как протомодели лабиринта (Рис. 1), которая могла получить изобразительное истолкование и как схемы солнечной системы в виде огибающей центр спирали или концентрических колец. Такая структура приближается к проекции Млечного Пути, который и был тем главным космическим объектом, по образу и подобию которого строились древнейшие земные лабиринты, где «нет ни перекрёстков, ни развилок», но «начиная от входа, путь неуклонно ведёт к центру» [5].

Модель Млечного Пути – небесной дороги богов – согласуется с пониманием лабиринта как символа пути, в свете которого «эпи»-центр, скрепляющий словесную структуру цикла, обретает значение линии поступательного движения во времени, имеющей начало и конец (вход и выход). Даже число «семь» не случайно для произведения как неразрывно связанное с топосом лабиринта («Классический одноуровневый лабиринт содержит 7 различных троп...» [5], – на рис. 2 представлено изображение «семиповоротного лабиринта»), поэтому оно наделяется не только прагматическим значением, отражающим количественную структуру цикла (в котором могло быть больше или меньше частей), но и сакральным смыслом. Немаловажно для цикла и то, что в космологической эзотерике лабиринта семь его троп символизируют семь чакр, в соответствии с древнейшими мифологическими представлениями о единстве человека и космоса и гармонии мира, рождающейся через соотнесение земли и неба. Тем самым идея пути, заложенная в символике лабиринта, который в цикле Гохман предстаёт как авторская смысловая структура, приобретает экзистенциальное значение *своей* линии жизни.

Таким образом, название цикла, с его системой подзаголовков, словно говорящее «это – лабиринт», вводит в авторское пространство и очерчивает его собой. Переключение в это личное измерение произведения из плана культурной модели связано с её глубинной перестройкой – преобразованием объёмного мозаичного пространства, складывающегося из отдельных «мазков» (такой принцип организации согласуется с названием «эскизы» в пространстве культурной модели) в линейно развёртывающийся сюжет. В соответствии с древнейшими моделями лабиринтов, он столь же схематичен, «эскизно» (также в соответствии с названием цикла) намечен. Однако вхождение в личное измерение опосредовано романтическим контекстом, способствующим более гибкому и, главное, зримому переключению «шумановской» несюжетной модели в сюжетно организованное смысловое пространство.

«Эскизность» лабиринтного пути в фортепианном цикле граничит с обобщённостью программы «Прелюдов» Ф.Листа, вдохновлённой той же идеей пути («Чем иным является наша жизнь, как не серией Прелюдий к тому неведомому напеву, первую торжественную ноту которого возьмёт смерть?» [3]), а её приложение к «Семи эскизам» обнаруживает неожиданные интонационные и функциональные ана-

логии, что укрепляет в мысли о наличии скрытого интертекстуального дискурса в произведении.

Цикл начинается, подобно «Прелюдам»: лейтинтонация «Эпиграфа» – восходящая кварта – повисает в конце пьесы, аналогично листовскому «вопросу» о смысле бытия, который и в собственном контексте играет роль эпиграфа. Так же как у Листа «любовь образует волшебную зарю всего существования» [3], событийным началом цикла является «Эпиталама», с её секвентными приливами и отливами, передающими само дыхание чувства. Затем, словно следуя листовской программе («... но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено бурей, смертельное дыхание которой развеяло прекрасные иллюзии, роковая молния разбила алтарь...?»[3]), вторгается «разрушительный» «Эпизод», с резкими нагнетаниями звуковых лавин (от *pp* к *fff* в пределах такта) и «ударными» кластерными атаками. Так же и в «Прелюдах» Листа картина бури традиционно (согласно её композиционной функции) именуется «эпизодом».

Однако на этом связи с листовской программой, уводящей к пасторальной идиллии и итоговым героическим провозглашениям («... чья душа, жестоко израненная, выйдя из таких бурь, не стремится утишить свои воспоминания в блаженном покое сельской жизни? Однако человек не смиряется с длительным наслаждением благословенной негой, которая сперва так очаровала его на лоне природы, и “когда труба пропела сигнал тревоги”, он спешит на опасный пост, какая бы война ни звала его в свои ряды, чтобы вновь обрести в борьбе всю полноту самосознания и обладания своими силами» [3]), исчерпываются. Дальнейшее развитие переключается в «шопеновский» контекст, воссозданный через трансформированную цитату Прелюдии ми минор, подобно тому, как «листовский» след высвечивается в интонации вопроса «Эпиграфа».

Интертекстуальный переход от «Прелюдов» Листа к «Прелюдиям» Шопена, не прерывая истолкования жизненного пути как ряда прелюдий, создаёт поворот к трагедийной развязке. Эта «подмена» прочитывается как поиск идентификации лирического героя «Семи эскизов», внутренняя сущность которого в момент катастрофы («Эпизод») обнаруживает не листовский героический потенциал, но шопеновскую ранимость и хрупкость («душа, жестоко израненная», у Гохман не может «выйти из ... бурь» без потерь).

Второй виток символической спирали пути (от «Эпистолы» к «Эпилогу») обнаруживает знаки драматургии, характерной именно

для Прелюдий Шопена, основанной на контрасте вокально-речевого и моторного интонирования. Этот контраст организует и внутреннее пространство отдельных «эскизов», и внешнее, между пьесами: так, quasi-импровизация на теме Четвёртой прелюдии Шопена, тихое «эпистолярное» размышление (послание?), перебивается вторжением джазовых ритмоинтонаций, размывающих начальную интонемию «Эпиталамы», обесценивая сокровенную музыку души (ответ?); злая «Эпиграмма», построенная на колких «перепевах» песенки Трёх поросят («Нам не страшен серый волк»), соседствует со скорбной «Эпитафией», в которой слышатся кластерные отголоски «катастрофы» из «Эпизода»; а весёлой теме «Эпилога», в безостановочном движении которой воплотилась идея *perpetuum mobile* самой жизни, равнодушной к чужим «катастрофам», контрастирует замутнённая диссонантными наплывами начальная интонация 6-го обиходного гласа (использованного Чайковским в последней пьесе «Детского альбома»), как бы с трудом пробивающаяся на поверхность сквозь шум бытия, усиленный всё теми же кластерно-ударными атаками.

Вход в личный контекст «Семи эскизов» открывается через тему, которая в творчестве Е.В. Гохман получила претворение на правах авторской монограммы. В полном виде представляющая собой оборот опевания, эта интонация, безошибочно улавливаемая слухом в любом варианте (вариациях на три звука), содержит в себе свёрнутый код секвентных нарастаний, столь характерных для лирических кульминаций-откровений более поздних сочинений Е.В. («Гойя», «Ave Maria», «Сумерки»), появление которых можно сопоставить с разрешением длительно накапливаемого напряжения в «золотую секвенцию» у Вивальди. Эта интонация сформировалась и получила широкое претворение в «Испанских мадригалах», где цепочка её преобразований, охватывая гигантский цикл (№№ 1, 4, 6, 10, 12, 16, 17, 19), прочерчивает трагическую «линию жизни» поэта и одновременно становится выражением стремления автора вместе со своим героем пройти его «крестный путь».

В «Семи эскизах» монограмма подаётся завуалировано – её введение в «Эпиграфе» не может соперничать с листовской интонацией вопроса, акцентируемой на каждой сильной доле, – она как бы невзначай вплетена в «колокольную» ткань пьесы, помещённая на слабое время и такта, и тематического «ядра» – после кварты, в зону вариантного продолжения, словно автор не хотел привлекать к ней внимания. Однако её присутствие в «Эпиграфе», который, как жанр,

имеет ключевой смысл для всего произведения, осознаётся как знак, подтверждающий личный характер сочинения.

С точки зрения авторской идеи лабиринта очень важно, что монограммой отмечены самые значимые моменты «хождения» в лабиринт – входа и выхода: после «Эпиграфа» эта интонация возрождается в «Эпилоге», причём в том же колокольном преломлении в слиянии с обиходной мелодией (которая воспринимается одновременно и как вариант авторской темы, и как церковный напев, благодаря усечению последнего до звукового состава монограммы). Это слияние имеет особый смысл в свете символического истолкования лабиринта как места (или обряда) инициации и выхода из него, означающего перерождение души, главным итогом которого становится обретение новой духовной сущности – согласно древним представлениям о лабиринте, «его центр является 8-й тропой, ведущей к Небу» [5]. Глубинная мистериальная сущность лабиринта раскрывается в слиянии личного и высшего «Я», что достигнуто посредством идеального музыкального синтеза обиходной и личной интонаций.

В дальнейшем эскизно намеченный проект пути развернётся и будет прожит в вокальном цикле на стихи М.Цветаевой «Бессонница» (подобно тому, как предчувствие трагедийной сонатной концепции в Прелюдиях Шопена «разрешится» Сонатой с траурным маршем). В этом самом личном сочинении Е.В. появятся столь типичные для понимания сущности лабиринта многоходовые разветвления сюжета, возникающие как результат экзистенциального осмысления и самого пути, и его исхода: начинающийся в пространстве рефлексии на оставшуюся за рамками сюжета катастрофу (потерю счастья), с «прорисовки» безымянного любовного треугольника, сюжет «Бессонницы» на втором поворотном этапе развития (соответствующем переключению из «листовского» в «шопеновский» контекст «Эскизов») осложняется погружением в пространство мифа о Дон Жуане, а идентификация героев цикла и мифа становится выражением идеи окончательной потери друг друга в запутанном лабиринте жизни; исход же, в соответствии с архетипическим истолкованием выхода из лабиринта, согласно которому «восьмая тропа ... – это выход в новое измерение» [5], станет подлинным преображением души – переключением из экспрессивной атмосферы «драмы разрыва» на уровень духовного просветления, очищения от земных страстей.

Связь этих двух сочинений, следующих непосредственно друг за другом, имеет ещё одно подтверждение – интонационное. «Бессон-

ница», так же как «Семь эскизов», начинается личной авторской интонацией, вводимой с первого слова («Воспоминанье слишком давит плечи...»), и точно так же образ героини предстаёт, окружённый звуковой аурой «презвонкого колокольного звона» (М.Цветаева), а момент перерождения души отмечен погружением в обиходный контекст, хотя и через слово поэта (№ 16, «Свете тихий»). В дальнейшем этот образ, рождённый на «восьмой» тропе выхода из экзистенциального лабиринта, который, как переход в новое измерение смыслообразовательного процесса образует точку «смыслового взрыва» (понятие Ю.Лотмана), будет обретать всё более крупные масштабы в духовных сочинениях Е.В.

Таким образом, смысл произведения может быть прочитан сразу на двух уровнях: в измерении культурной модели – с точки зрения того содержания, которое заключено в ней самой и в своё время сформировало её (для «Семи эскизов» Гохман – это шумановский фортепианный цикл, в свете которого рождается собирательный «портрет современника»), и в контексте индивидуального авторского замысла (вбирающего концепт лабиринта и, как средства его воплощения, структуры романтического интертекста и личного интонационного «словаря»). Сосуществование двух смыслопорождающих моделей – традиционной и авторской, создаёт два смысловых потока в произведении, взаимодействие которых трудно назвать паритетом. Авторская мысль оказывается шире культурной модели, поэтому в контексте индивидуального творческого замысла традиционные структуры и транслируемое ими содержание подвергаются внутренней трансформации и переосмыслению – авторский замысел поглощает культурную модель, используя её в своих целях, и это использование и переосмысление становится частью «головоломного» авторского замысла.

Приложение

Рисунок 1.

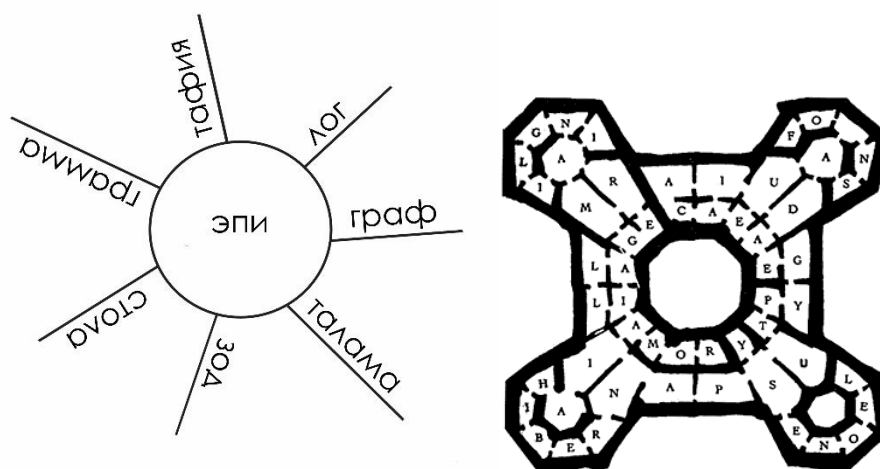
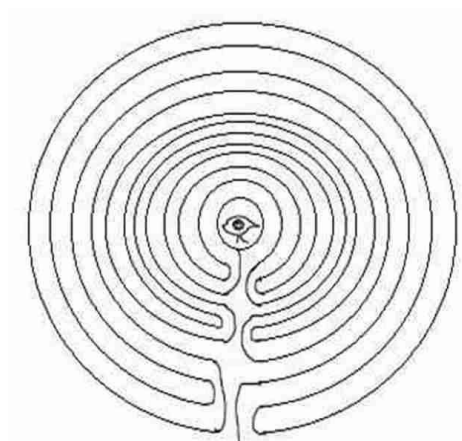


Рисунок 2.



Литература

1. Вартанова Е.И. «... Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон. Газета Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. № 25 (39), 2011. – С. 17–19.
2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: АКВАРИУС, 2010. 84 с.
3. Кенигсберг А. Лист. «Прелюды». Эл. ресурс. URL: http://www.belcanto.ru/sm_liszt_preludes.html
4. Лотман Ю. Выход из лабиринта. Эл. ресурс. URL: <http://postmod.narod.ru/pisатели/umberto/kritika.htm>
5. Принцип лабиринта. Эл. ресурс. URL: <http://www.spiriturs.com/publ/134-1-0-585>

Лилия Севостьянова (Саратов)

Два послания из восьмидесятых

Этюд первый. Перебои смысла

«Семь эскизов для фортепьяно» Елены Гохман – это загадочный, многослойный текст. В координатах его покровного карнавального пространства, предполагающего свободное перевёртывание «верха» и «низа», оказались и другие, далеко не карнавальные тенденции и приметы.

Ярчайшая из них – идея мифологического путешествия, в *смысловом* отношении более всего соответствующая лосевскому определению мифа как «чудесной личностной истории» [7, 578], а в *структурном* – выведенной К. Леви-Строссом генеральной оппозиции биологического и социального мира [6]. В сочинении Гохман она предстаёт как сопряжение культурного и природного, то есть хора и монодии. Это отношение открывает целый сонм всевозможностей, поскольку каждый компонент демонстрирует феноменологию оборотничества, поворачиваясь то «лицевой», то «изнаночной» стороной.

Светлейший и чистейший облик хора возникает в первой части. Параллельное, «ленточное» скольжение аккордов, воодушевлённых воздушными, невесомыми арпеджиато, создаёт волшебную сонорную окраску звуков. Отсутствие даже намёка на функциональные тяготения (преобладают секстаккордовые структуры с мягко примыкающими к ним секундами) приносят первую отсылку к «явному интертексту» [10]. Это музыка К. Дебюсси. Свойственные ей бесчисленные параллельные аккордовые цепочки рождены мышлением сонорными категориями. Данный указатель укрепляет свои позиции в конце пьесы, где, как и в фортепьянных прелюдиях Дебюсси, вводится заключённое в скобки и предварённое многозначительным многоточием название.

Сразу же заметим, что хотя эта тенденция концовочных заголовков распространяется на весь цикл, она вызывает обманчивые ожидания, создавая первую, но далеко не единственную «текстовую

аномалию» (М. Раку). В дальнейшем не появится ни малейшей отсылки к музыке Дебюсси.

Тем не менее, высокая смысловая функция начального хора словно оставляет божественную «отметину» на лице лирической героини цикла, обретающей творческий дар свыше.

Жизнеобеспечивающая генерация хора возобновляется в четвёртом номере, где возникает вторая отсылка к «явному интертексту» — на этот раз к творчеству Шопена, через цитирование хорального аккомпанеента его четвёртой фортепианной прелюдии.

Во втором, третьем, пятом и седьмом номерах «выворачивающийся наизнанку» хорал превращается в кластер. Даже если он появляется на мгновение, его молниевидный проблеск узнаётся по яркой вспышке. В самом мощном разрушительном виде эта тенденция представлена в третьем номере, основанном на исключительно разных видах кластеров как представителей сонористической музыки. По классификации А.Л. Маклыгина, сюда включаются пятна («краткие кластеры»), полосы («соединения в единое целое двух и более однородных линий»), россыпи («мелкоритмическая группа точек») и другие фигуры кластерной природы [9, 394–398].

Жанр монодии в своём продуктивном облике вводится в пронизанный светом грёзы второй номер. Здесь моментально узнаётся интимнейшая гохмановская интонация, протягивающая тонкую нить от шубертовской песенности к легко узнаваемым песенно-романсовым, вплоть до бардовских, признакам музыки XX века.

Вероятно, так происходит от того, что композитор желает сделать доступной для восприятия исключительно утончённую субстанцию. Её почти невозможно обрисовать, поскольку бесконечно трудно выразить невыразимое. И всё же это продолжается недолго. Постоянные и учащённые внедрения кластера лишают монодию естественно-го широкого дыхания. Она начинает ритмически ускоряться, а в кульминации и вовсе свёртывается в формулу.

В четвёртой пьесе монодия восстанавливается. Однако в ситуации единовременного контраста с шопеновским хоральным аккомпанементом ей становится всё более и более тесно и дискомфортно. И наконец, происходит подмена её гибкой пластики единообразной, почти чеканно-пунктирной ритмической фигурой.

Только в шестой пьесе, которая оказывается символическим ответом на первую, хорал и монодия гармонично воссоединяются. Сворачивается чудо, обретающее смысл благодарения Всевышнего за

ниспосланный творческий дар. Казалось бы, вот она, истинная и желанная цель, достигнутая в результате сложных перипетий и испытаний! Тем не менее, в мир пиетета и благодарения внезапно вторгается последняя, седьмая часть, которая оборачивается святотатством, кощунственным антимиром с его бесцеремонно пританцовывающей эпидемией глупости, несообразности и уродства. Хорал превращается в примитивные разложенные аккорды аккомпанемента, а мелодическая линия не попадает в шаг его ритмической сетки. Как же так? Ведь цель мифологического путешествия – осуществляемая через разрушение гармонизация!

С невыразимой печалью выясняется, что концепция цикла не разрешает противоречия, которое относится и к природе (монодия), и к культуре (хорал), и к их взаимодействию. И всё-таки, что произошло?

Попытаемся приблизиться к объяснению причин, подходя к ним с разных сторон, чтобы общая картина обрела доказательную аргументацию. Три этапа процесса индивидуации, заданной в начале мифологической концепции, с огромной долей условности можно соотносить с теми свадьбами, смысл которых откомментирован и в психоаналитических, и в религиозных исследованиях.

В аналитической психологии, кроме спекулятивного понятия «алхимическая свадьба», довольно часто внимание учёных привлекает противоположность полов, «разделённых логическим противоречием, но своим взаимным притяжением как бы дающим обещание единства и делающим его возможным... Рождающаяся в соединении противоположностей двойственная сущность – Ребис – представляет символ самости. Она означает психическую целостность» [14, 299].

Итак, первая свадьба (в обычном земном значении) предстаёт во втором номере, название которого в переводе на русский означает «Свадебная песнь».

Действительно, как уже упоминалось, здесь буквально расцветает царство монодии, которая звучит от лица лирической героини, воплощающей юнговский архетип девы накануне замужества. Поэтому и атрибутика музыкального языка опирается на свойства доверительной, окрылённой, восторженной интонации в моментально узнаваемом индивидуально-стилевом модусе, выработанном композитором ещё со времён оперы «Цветы запоздалые» (1979 год) и даже раньше.

И всё же насколько диссонантно представлено во второй части мужское начало! Пьеса открывается пятикратным повтором острого

кластерного пятна. Поначалу оно выполняет роль небольшого вступления, но в дальнейшем бесцеремонно внедряется в основную тему, в фактурных перебросках резко активизируется и в итоге вытесняет её.

Возникает и прогрессирует ситуация борьбы, в ходе которой монодия свёртывается и в многократных повторах застывает на одном месте, а кластер настойчиво и жёстко завершает пьесу. Единство оказывается невозможным, а индивидуация – несостоятельной.

Вторая свадьба (в творческом значении) затевается в четвёртом номере. На этот раз в качестве символического «жениха» выступает благородный хорал из четвёртой прелюдии Шопена, а в качестве «невесты» – узнаваемая гохмановская монодия. Тем не менее их взаимодействие, казалось бы, настроенное на взаимопонимающее согласие, не приводит к искомой целостности.

Только в шестой части (в значении мистического брака человеческой души и Божества) непротиворечиво совмещаются хорал и монодия, поскольку образ Бога в душе героини прорастает в её благодарственном жесте. Монодийные разводы заполняют все слои фактуры, а хорал выступает в роли ствола, обвиваемого ветвями и побегами пышнодревой монодии. Теряя романтическую порывистость, она обретает молитвенно-сдержанный тон.

Вернёмся к обозначенной в начале «текстовой аномалии» как к пусковому сигналу механизма игры. Если уже исходная оппозиция «хорал – монодия» наделяет каждый её компонент противоположными возможностями, то и весь процесс циклообразования, основанный на сшибке полярных состояний, на постоянстве изменений, обретает игровую «пружину». В самом смысле слова «игра», по меткому замечанию М. Эпштейна, лежит «священный трепет и не просто движение, а как бы движение самого движения» [12, 300]. Мерцающий свет игровых акций сюиты настолько многомерен, что может быть соотнесён со всеми категориями игр, предложенными Р. Кайуа в книге «Игры и люди»: *agon*, *alea*, *mimicry* и *ilinx* [4, 54–64].

Тип *agon* (состязание) наполняет второй номер, где в поединке монодии и кластера победу одерживает кластер, то есть мужское начало.

Третьим номером режиссирует тип игры *alea*, поскольку происходит отречение героини от собственной воли и ожидание «приговора судьбы».

В четвёртой части активизируются признаки игры *mimicry*, ибо здесь появляется желание героини играть чью-то роль, пульсируют воображение, стремление к интеграции, непрерывная выдумка.

Наиболее мощно предстаёт тип игры *ilinx*, организующий пятую и седьмую части. Явный интертекст пятой части – песенка умного поросёнка по имени Наф-Наф из широко известного мультфильма по сказке «Три поросёнка». В отличие от своих недалёковидных братьев, он «дом свой строит из камней», и поэтому убеждён, что «всех умней».

С уничтожающим сарказмом Елена Гохман переворачивает смысл «положительного намерения» строительства этого прочного дома. Такой обиденный дом явно не для неё, потерявшей свой настоящий отчий дом, который сохранился только в её сердце, и с тех пор словно ставшей бездомной странницей. Опираясь на средства экзистенциальной игры, она акцентирует противоположный полюс – бесчинство и разрушение. Гротескный натиск навязчивой мысли заполняет всё пространство пьесы.

В седьмом номере атрибутика *ilinx* даётся через головокружение, впадение в транс, состояние оглушённости. В бесконечную круговорот попадает буквально всё, вплоть до композиционного решения, сочетающего несочетаемое – признаки рондо и концентрической формы, а в итоге происходит обвал композиции. Образуется тот контекст антифинальности, о котором говорил и который культивировал в своём творчестве А.Г. Шнитке.

В причудливом репертуаре игровых позиций интертекстуальные инкрустации начинают перемигиваться, словно маячки, сигнализирующие о присутствии постмодернистского слоя концепции с единственной, но весьма существенной оговоркой. Одним из важнейших постулатов постмодернизма становится «Смерть автора» и в целом подмена понятия «автор» на «скриптор» (пишущий).

В цикле Гохман авторская позиция, напротив, необычайно сильна. Признаки постмодернизма как веяния времени (восьмидесятые годы – расцвет постмодернизма, особенно на Западе) фигурируют в Эскизах не в значении генерального метода, а в качестве многочисленных приёмов текстологического устройства.

Одним из компонентов такого устройства является «бриколлаж» (К. Леви-Стросс), то есть «складывание кусочков опыта на манер калейдоскопа, где каждый такой кусочек представляет собой определённый образ-символ, заимствованный из прошлого, но в целом ку-

сочки создают всегда новую картинку» [5, 65], выступая в роли знаков. «Знак допускает и даже требует, чтобы определённый план человеческого был инкорпорирован в эту реальность, то есть знак... кому-то адресован» [6, 126–127].

Первый знак бриколлажного калейдоскопа появляется в третьей части. Здесь, как упоминалось, используется набор многочисленных видов кластера как инобытия хорала. Если в первой части хорал обладал исключительной целостностью, то в третьей действует раздробленная цепочка, цель которой – показать угрозу раздробленности как перспективу возможностей. Адресатом этой ситуации становится лирическая героиня, с которой стряслось что-то ужасное (название части – Эпизод).

В четвёртом номере взаимодействие хорала и монодии перебивается неоднократно бриколлажными вкраплениями регтайма и джазовых гармоний, что меняет общую картинку, поскольку завершение пьесы явно связано с воздействием этих внедрений.

В седьмой номер неоднократно вклиниваются фрагменты (кусочки) тематизма, выражающего неуверенность и растерянность героини. На её пути постоянно возникает ещё один интертекстуальный фрагмент Танца Анитры из григоровского «Пер Гюнта». Он отсекает саму возможность пропуска героини в этот мир, обретая мощь угрожающей и преграждающей силы. Впрочем, и вся дробящаяся, распадающаяся структура седьмой пьесы афиширует деконструкцию, превращая её в лабиринт ризоматического типа, из которого нет выхода.

Крупный циклический разворот Эскизов опирается на ещё один постмодернистский приём – игру смысла и нонсенса.

смысл	нонсенс	смысл	нонсенс	смысл	нонсенс
№ 1, 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7

Из схемы очевидно, что нонсенс постоянно наступает на смысл и в итоге вытесняет его. Внешний мир – «жизнь, как она есть» – оказывается бесконечно чуждым лирической героине и буквально отторгает её.

*Там всё другое – люди, вещи, стены,
И нас никто не знает – мы чужие,
Мы не туда попали... Боже мой!*

А. Ахматова

И наконец, обозначим координаты «тайного интертекста» (М.Раку). По Лосеву, это «развёрнутое магическое имя» [7, 579].

Название всего цикла – эскизы. Каждая часть начинается на букву «Э» (Эпиграф, Эпиталама, Эпизод, Эпистола, Эпиграмма, Эпитафия, Эпилог). В своей книге «Избранные страницы творчества Елены Гохман», завершая анализ «Семи эскизов», А.И. Демченко пишет: «Воспринимая подобные философско-трагические раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: во многой мудрости много печали» [2, 25].

Продолжим: «...кто умножает познания, умножает скорбь; Суе-та сует, сказал Екклесиаст, суета сует, – всё суета. И предал я сердце моё тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость: узнал, что и это – томление духа; потому что во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Книга Екклесиаста, или проповедника [1 – 2, 17 – 18]).

Как известно, имя сына Давидова начинается на букву «Е», которая в русском языке произносится как «Э». Оно и оказывается развёрнутым магическим именем. Это указывает на то, что автор «Семи эскизов» одновременно и великий мистификатор, и трагическая фигура, жизнь которой была обречена на одиночество и проходила на пределе, на обломках и руинах чуждого ей реального мира. Жизнь, какой она была когда-то и какой могла бы быть теперь – вот формула мировосприятия Елены Гохман, не вписывающаяся в контекст современности.

Этюд второй. «Рванные» строфы

Для обрисовки сложного диалога поэта и композитора в вокальном цикле Елены Гохман «Последние строфы» на стихи Ф. Тютчева ещё раз обратимся к модели текстологического устройства, предложенной М. Раку и основанной на разграничении «центрального», «явного» и «тайного интертекста» [10].

Создавая свой цикл, Елена Гохман избрала поздние стихотворения Тютчева. Два из них входят в знаменитый денисьевский цикл. Третье – чуть более раннее – интерпретируется так, словно и оно является неотъемлемой частью того же цикла. Уже в таком подходе узнаётся неординарность авторской точки зрения на тютчевские стихи, которые относятся к явному интертексту.

Если охватить общие свойства гохмановского прочтения, то сразу же бросается в глаза очень вольное обращение со стихами. В последних преобладает строгая строфика как своего рода «панцирь», не позволяющий прорваться наружу сильному и напряжённому потоку внутреннего страдания автора.

Для самого поэта фактор сдерживания имел принципиальное и специально оговариваемое значение. Вот что он писал по этому поводу: «... вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутреннего чувства, этого постыдного выставления напоказ своих язв сердечных..., Боже мой, Боже мой! да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту на душе происходит...» [11, с. 448–449].

Для иллюстрации нарушения тютчевского условия приведём оригинал стиха и его интерпретацию композитором во втором романсе цикла. У Тютчева стихи не имеют названия. Гохман даёт им заголовок «Ночная звезда».

Тютчев

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой –И в
сумраке воспоминаний
Ещё ловлю я образ твой...
Твой милый образ, незабвенный,
Он предо мной везде, всегда,
Недостижимый, неизменный,
Как ночью на небе звезда...*

Гохман

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой
и в сумраке воспоминаний
ещё ловлю я образ твой,
образ твой, образ твой.
Твой милый, милый образ,
он предо мной, образ милый,
он предо мной,
твой образ незабвенный,
везде, всегда он предо мной,*

*предо мной.
Твой милый образ, он предо мною,
Он предо мной везде, всегда,
недостижимый, неизменный,
как ночью на небе звезда.
Как ночью на небе звезда,
как ночью на небе звезда.*

Строгий тютчевский тон Гохман выдерживает в четырёх начальных строках. Дальше всё кардинально меняется. Обилие дополнительных повторов, выключение, а затем возвращение отдельных слов драматизируют высказывание, превращая его в раскалённый поток, готовый затопить всё, что встречается на пути.

Так в тютчевскую сдержанность врывается страстное волнение, подобное заклинанию, рождённое стремлением во чтобы то ни стало не просто «ловить образ твой», но вернуть, и не образ, а живого человека. Речь сбивается, запутывается, из мужской она в центральном тексте превращается в женскую с её неостановимой стихийностью. Соответственно расширяется интонационное поле, снабжённое однонаправленными широкими скачками (септима → кварта, секста → кварта), воспринимающимися как магические процедуры по возвращению к жизни умершей женщины.

В явном тютчевском интертексте два семантических центра стиха «я» и «ты» действуют исключительно в одном типе отношений между ними. Эта разлука, связанная с постепенным удалением «ты» от «я». В двух первых строках дистанция между ними ещё небольшая. Затем, когда «ты» превращается в «образ твой», она увеличивается и, наконец, становится недостижимой в последней строке, где «образ твой» трансформируется в «звезду».

Однако в центральном тексте интонационная напряжённость провоцирует потрясение всего существа. Пространство, координируемое соотношением «низ – верх», искривляется, в нём всё обретает вектор, разворачивается вдоль, линией магнитного притяжения – то есть верх стремится вернуться вниз, уменьшить дистанцию между «ты» и «я».

Особенно это чувствуется в репризном разделе трёхчастной формы центрального текста. На словах «как ночью на небе звезда» преобладает ровное псалмодирование, инкрустируемое небольшим восходящим скачком и возвращённое на первоначальные позиции.

Поэтому выделяется не тютчевская дистанционная установка, а тенденция возвращения «женской» души в прежние, привычные и любимые земные координаты. Гибкость смены позиций женского высказывания поразительна, на редкость тонка и изменчива.

Обратимся к явному интертексту первого романа, где, разумеется, композитор меняет тютчевский заголовок «Последняя любовь» на свой – «Прощальный свет». Стихотворение Тютчева выражает двоящееся понимание любви, которая есть «и блаженство и безнадежность». В явном интертексте возникают оппозиции «индивидуализм – смирение», «страсть – покорность неизбежному».

В ритмической структуре стиха исследователь С.Н.Бройман находит сочетание двух разных основ. Это четырёхстопный ямб как атрибут силлабо-тонической системы и дольник – принадлежность архаического фольклорного жанра заклинания [1, 162–163].

Отсюда проистекает комплементарность разных жанровых установок – элегии и заклинания. Автор отмечает: «1–2 строки каждой строфы – элегические, 3–4 – заклинательные. Субъект элегии – «мы», субъект заклинания не имеет выраженных форм лица – он безличен» [1, 163]. В итоге взаимодействия двух жанровых знаков у Тютчева в последней строфе осуществляется их синтез.

Центральный текст Елены Гохман обнаруживает интереснейшую тенденцию. Казалось бы, жанровая модуляция от элегии к заклинанию соответствует той позиции автора, которая обнаружилась во втором романе. Однако во всей первой строфе преобладают нежные элегические краски, крещендирующие в 3–4 строках, где Тютчев вводит заклинательные приметы. Более того, мягкая, стелющаяся интонация, бережно опевающая долгие звуки, является отсылкой к той самой сокровенной авторской интонации, которая «на крыльях» шубертовской песни осуществляет «полёт» к русскому романсу XIX–XX веков.

Во второй строфе эта тенденция укрупняется, поскольку динамика и диапазон распева увеличиваются. Гласные звуки расширяют звуковысотную шкалу, что усиливает ощущение действенности любовного чувства.

Третья строфа подхватывает устоявшуюся тенденцию, но со слов «О ты, последняя любовь!» всё меняется, ритмика нервно дробится, активизируется речитация, а при дополнительных повторах фразы «О ты, последняя любовь!» включается, наконец, стихия заклинательности.

Там, где у Тютчева происходит разделение элегических и заклинательных примет, у Гохман преобладает элегический тон. Там, где происходит их синтез, у Гохман на первый план проступает заклинательность. Она, как сомнамбула, скользит по поверхности тютчевского стиха, упорно прочерчивая свою линию.

При последнем дополнительном повторе фразы «О ты, последняя любовь!» и её обрыве в конце акцент переносится на боль, открывающую саму сущность любви и нежелание расстаться с нею. Ещё активнее дробится ритмика, речитация обретает отчаянный характер, неоднократно включается риторическая фигура креста, усиливается тонально-гармоническая неустойчивость, уводящая из додиез минора в сферу бемольных тональностей. Стихия заклинательности взрывает окончание центрального текста. И только в коде, звучащей без слов, наследуя начало романса, героиня словно окольцовывает, обнимает, замыкает в себе любимого, который в жизни так и не дал ей брачного кольца. Теперь это кольцо обретает символическое выражение.

Третий романс, где вместо тютчевского заголовка «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» появляется название «Последний отблеск», предстаёт в центральном тексте без завершающей строфы.

Явный интертекст, как показывает Ю.М.Лотман, основан на двух семантических центрах – «я» и «ты» – с двумя версиями взаимодействия: «разлука («завтра день молитвы и печали») или свидание («ты видишь ли меня?»)» [8, с.180]. Исследователь фиксирует постепенное расширение пространства, идущее от строфы к строфе: от земного (первая строфа) через космическое (вторая строфа) к универсуму уже без пространственных координат (третья строфа) [8, 180].

В центральном тексте перечёркивается тютчевский пятистопный ямб. После сдержанного начала со слов «Друг мой» начинается «гохманиада» – своего рода ворожба, повторяемая четыре раза.

1. «Друг мой» – интонация нисходящей квинты, направленная не снизу вверх, а сверху вниз (перевоплощение мужской реплики в женскую, ниспадающую).

2. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – вновь осуществляется спуск с неба (верх) на землю (низ) через длительное последовательное нисхождение.

3. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – усиливается настойчивость повтора включением восходящей септимы, которая, впрочем, завершается нисходящим (слабым) секундовым окончанием.

4. «Друг мой милый, видишь ли меня?» – появляется распев в узком диапазоне, основанный на заворожённом повторе одной интонации.

Во второй строфе аналогичный четырёхступенчатый повтор совпадает с фразой «Вот тот мир, где жили мы с тобою», а последняя строка «Ангел мой, ты видишь ли меня?», несомненно, переходит от «я» к «ты».

Распев здесь приобретает более широкий размах. В конце активизируется зигзагообразность скачков, фиксирующих тревогу и напряжение «ангела», подающего сигналы о том, что он не только видит, но волнуется в желании поменять координаты своего пребывания и надеется на это, поскольку строфа заканчивается не в ля миноре, а в одноимённом ля мажоре.

*Ангел должен сегодня сжалиться
И помочь перейти черту.*

В.Полозкова

Поэтому исключение последней строфы из центрального текста, где у Тютчева «звучит вопрос, на который не может быть дано ответа» [8, с.187], становится закономерным, поскольку для Гохман «отказ от надежды на гармонию» [8, с.188] неприемлем.

Вместо третьей строфы появляется эпилог, которому не нужны слова. Это вокализ, тематизм которого заимствован из начала и особенно коды первого ромианса. Основанный на волшебной гохмановской интонации, он звучит как утешение. Поэтому в бессловесный эпилог подключаются жанровые знаки колыбельной, то есть женской самоотдачи через несказанную жалость к слабостям, боли и страданию любимого. «Нет совершенных, нет вполне защищённых, и любовь не только находит эти слабости, но и сама ищет их, нуждается в них, чтобы быть вполне любовью, чтобы жалеть, чтобы преизбыточествовать в давании и самоотдаче», – пишет М.Эпштейн в своём замечательном исследовании «Sola amore» [13, с.53], приводя проникновенную строку из стихов У. Йейтса: «Несказанная жалость спрятана в сердце любви».

К тому же в цикле вместе с эпилогом появляется второе кольцо, очерчивающее уже пространство всего произведения со своеобразным перевёрнутым смыслом. Если в коде первой части кольцевые объятия несли в себе смысл недодачи и даже упрёка, то это большое

кольцо от самой любящей связывает «ты» и «я» воедино и навсегда уже вне временных координат, на просторах вечности. Абрис кольца демонстрирует и тональный план цикла: первая часть – *cis-moll*, вторая часть – *e-moll*, третья часть – *a-moll*, четвёртая часть – *cis-moll*. И это – вновь усилие женской природы, поскольку «русские слова «окружение», ... «глажение», «скольжение» своим выразительным звучанием как бы вбирают в себя женское» [13, с.226].

*Закольцованы, как в цепочке
И, как звенья, литы и жёстки,
Мы столкнёмся в конечной точке.
На решающем перекрёстке.*

В.Полозкова

В центральном тексте обнаруживаются многочисленные отступления от первоисточника, то есть «явного интертекста», квалифицированные М.Раку как «текстовые аномалии». Следовательно, анализ интертекстуальных отсылок требует обнаружения «тайного интертекста», в значении которого могут выступать несколько произведений [10].

Одним из скрепляющих элементов центрального текста оказывается всепроникающая остринатность фортепианного сопровождения. Появляется особый хронотоп – образ дороги, отсылающий вместе с интонационными вкраплениями к шубертовской теме пути, на котором встречаются испытания, преодоление коих открывает тайну приобщения к вечной, неумирающей любви.

Вторая координата «тайного интертекста» – это цикл романсов ор. 73 Чайковского. Соприкосновение последних романсов Чайковского и Гохман обнаруживается в общем тональном решении (ля минор), но главное – во вплетении основных звуков вокальной партии романса Чайковского «Снова, как прежде, один» в остринатное сопровождение романса Гохман «Последний отблеск». Кроме того, интонационное включение из романса Чайковского в вокальную партию романса Гохман происходит при обращении к другу. У Чайковского на словах «Друг, помолись за меня» звучит ключевая интонация произведения (до – си – ля – до – си – ля – до). У Гохман – несколько более отдалённая, но узнаваемая и отсылаемая к Чайковскому интонация (ре – до – си – до – ре – до – си – до – до) возникает на словах «Ангел мой, ты видишь ли меня?».

И, наконец, в обоих романсах два предложения демонстрируют нарастающий динамический уровень звучания. Правда, у Чайковского напряжение охватывает второе предложение, а у Гохман начинается в первом, но неизмеримо возрастает во втором.

Все эти ремарки усугубляются ещё одним обстоятельством. Ю.М.Лотман подчёркивал парадигматическое значение в стихотворениях Тютчева оппозиции «верх – низ» при направлении движения снизу вверх как «перемещении из области сжатых границ в сферу их расширения» [8, с. 189–191]. Эту тенденцию уловил в одном из своих поздних стихов Александр Кушнер.

*Всё кажется, что Тютчев расплатился
За нас своим страданием и тоской –
И вот к плечу, как лист ольхи, прибил
Его листок со строчкой стиховой.
Всё кажется, что мы чуть-чуть умнее
Его, благодаря его беде,
Его тоске смертельной и затее
Жить на два дома: здесь и на звезде.*

В центральном тексте между «низом» и «верхом» отношения осложняются: «я» находится внизу, «ты» вверху, однако «ты» превращается в «мы», поскольку женское прочтение стиха подразумевает включение в «ты» не только тютчевской героини (Елены Денисьевой), но и автора центрального текста – Елены Гохман. Здесь они действуют в полном соответствии, создавая ощущение, что речь идёт не о «ты», а от этого трепетного, нежного и жалеющего «мы», которое испытывает стремление спуститься вниз, чтобы соединиться со страдающим «я» и утешить его.

И опять-таки, в центральном тексте Е.Гохман избирает особый тембр, о котором пишет А.И.Демченко: «... сугубо лирический тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению» [3, с. 187–188].

Столь редкий и очень любимый Еленой Гохман тембр скорее всего становится медиатором между «низом» и «верхом», приглушающим слишком сильное переживание сдвоенного «ты» и превращающим его повышенную экспрессию в заморожённое, сомнамбулическое высказывание, прячущее всю боль и напряжение глубоко внутрь и омывающее его волнами утешения, тихого и скорбного сострада-

ния. Этот невероятный единовременный контраст гохмановской души, противопоставленной самой себе – едва ли не самое удивительное открытие вокального цикла композитора, показывающее истинную бездонность её внутреннего мира и мировосприятия в целом.

С каждым приближением к творчеству Елены Гохман в нём оказываются залежи таких сокровищ, которые вызывают к их обнаружению и опознанию пучка смыслов, таящихся в них. Поэтому продолжение их поисков становится не только объективно правомерным, но и неизбежным, поскольку хотя бы однажды прикоснувшись к этой музыке, уже невозможно оторваться от тех глубоких «образов-омутов», которые там пребывают навеки.

Литература

1. Бройман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъективно-образная структура. – М., 1997. – 310 с.
2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, 2010. – 83 с.
3. Демченко А.И. О вокальной музыке Елены Гохман // Елена Гохман. Вокальные циклы. – М., 2010. – 193 с.
4. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. – М., 2007. – 362 с.
5. Козолупенко Д.П. Миф на гранях культуры. – М., 2005. – 210 с.
6. Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // Первобытное мышление. – М., 1994. – 384 с.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. – М., 1990. – 655 с.
8. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – 848 с.
9. Маклыгин А.Л. Глава 11 – сонористика (разделы 1–8) // Теория современной композиции: Учебное пособие. – М., 2005. – 624 с.
10. Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия, 1998, № 2, с. 9 – 21.
11. Тютчев Ф. Стихотворения. Письма. – М., 1957. – 626 с.
12. Эпштейн М. Игра в жизни и искусстве // Парадоксы новизны. – 414 с.
13. Эпштейн М. Solo amore. Любовь в пяти измерениях. – М., 2011. – 490 с.
14. Юнг К.Г. Aion. – М., 1997. – 330 с.

Александр Демченко (Саратов)

Вокальный цикл Елены Гохман «Бессонница»
Текст передачи Всесоюзного радио – май 1991 года

Диктор: Среди творческих работ, выдвинутых на соискание Государственной премии за 1991 год в области литературы и искусства – вокальный цикл саратовского композитора Елены Гохман «Бессонница», написанный на стихи Марины Цветаевой. О творчестве Елены Гохман и её вокальном цикле «Бессонница» рассказывает музыковед Александр Демченко.

Демченко: Имя саратовского композитора Елены Владимировны Гохман пока что недостаточно известно всесоюзной аудитории, хотя с её музыкой встречались слушатели ряда городов страны, была она представлена и в концертах последних композиторских форумов – VI съезда композиторов России, который состоялся в прошлом году, и VII съезда композиторов СССР, который проходил в нынешнем году.

Эта недостаточная известность Елены Гохман огорчает. Не самого композитора – она чуждается каких-либо внешних атрибутов и полностью подчинена внутреннему ритму своей творческой судьбы. Огорчает тех, кто хорошо знаком с её музыкой и убеждён в том, что музыка эта должна иметь неизмеримо более широкий резонанс в среде ценителей искусства. Она имеет право на такой резонанс, потому что есть в ней те драгоценные свойства, которых нам часто так не хватает в хорошо известных образцах современной музыки – отечественной и зарубежной.

Дело в том, что герою музыки Елены Гохман присущи особые приметы. Такие, как подчёркнутая интеллигентность, тонкость, одухотворённость, возвышенный строй мыслей, редкое чувство красоты. И, пожалуй, более всего – лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова. Это преимущественное внимание к внутреннему миру человека. Это предельная эмоциональная наполненность, взволнованность и трепетность чувств, раскрываемых в очень широком спектре градаций и нюансов. Это душевная чуткость, отзывчивость, теплота и проникновенность, развитая способность к состраданию. Это,

наконец, абсолютная искренность высказывания, нередко выливающаяся в исповедальность.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно возвращала в своём творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Только теперь мы начинаем понимать, насколько это важно для нас, и с благодарностью склоняемся перед «несовременным» дарованием Елены Гохман, которой не раз удалось с покоряющей убедительностью поведать о сокровенных глубинах человеческой души.

Позволю себе вкратце рассказать о её творческом пути.

Родилась и живёт в Саратове, из которого выезжала только на время учёбы в Московской консерватории, где она занималась по классу композиции Юрия Александровича Шапорина и Родиона Константиновича Щедрина. С тех пор, то есть с конца 1950-х годов, и ведёт Елена Гохман отсчёт своему творчеству. Тогда же началась художественная летопись нашего времени, которую пишет композитор в своих сочинениях. В самом крупном срезе эта летопись может рассказать нам следующее.

Главное событие 1960-х годов состояло в выдвижении нового поколения, поколения родившихся в далёкие теперь 1930-е. Поколения, которому суждено было вынести на своих плечах многое уже и тогда, но ещё больше в следующие десятилетия. На этапе 60-х годов оно мужало, осознавало свои силы и возможности, обретало свой голос, место в жизни. Шёл процесс поиска, и при всех его трудностях он был совершенно необходимым, через него нужно было пройти для формирования новых идей, самостоятельной позиции.

Вот почему это время было прежде всего временем внутренней работы человека над собой, временем интенсивного саморазвития, когда центром притяжения являлся мир личности. И если в этом процессе его так часто преследовало чувство неудовлетворённости, то тем выше следует оценить качества, благодаря которым удавалось выстоять: воля, мужество, способность к преодолениям.

В 1970-е годы к герою музыки Елены Гохман приходит полная жизненная ясность и отчётливость. Желанный «фокус» был найден и в самом жизнеощущении. Человек вырывается из замкнутого круга субъективных переживаний и выходит на орбиту полнокровного существования. От сумрака к свету, от тоскливости и колебаний к бодрости и уверенности в себе, от витаний в небесах к реальным, земным ощу-

ниям — такова траектория выхода в новое качество, опорой которого являлось слияние с всеобщим потоком окружающей реальности.

Однако достигнутая человеком полнота жизнеощущения постоянно наталкивалась на разного рода препятствия, которые чаще всего не позволяли осуществиться ожиданиям. Первое из них было связано с тем, что действительность оказалась перенасыщенной совершенно невообразимыми контрастами, резкими переключениями из одной противоположности в другую. Соблазнительно видеть в этом свидетельство многогранности сегодняшнего мира, однако куда справедливее ощутить в подобном «совмещении несовместимого» крайнюю напряжённость существования.

Самым драматичным для человека 1970-х оказалось столкновение с механизмом власти и вообще с внеличными, фатальными силами современности. Понадобилось пройти путь жестоких испытаний и немалых жертв, чтобы отказаться от иллюзий и осознать тотальную враждебность нынешнего века по отношению к человеку. Приходилось принять это как данность и признать верховенство суровых предписаний, идущих извне, а заодно констатировать принципиальную невозможность гармоничной жизни в условиях XX столетия.

Но причины неблагополучия состояли не только в общей расшатанности бытия и его чрезмерной суровости. Немалая вина лежала и на самом человеке, поскольку ему в равной степени были свойственны и высоты духовности, и пропасти грехопадения. При этом всерьёз начинала тревожить нарастающая болезнь отчуждения от собственно человеческого, симптомы которой сказывались в напоре деловитости, прагматизма, в непомерной жёсткости и в примате так называемой производственной деятельности.

Следовательно, Елена Гохман поставила в своём творчестве довольно беспощадный диагноз 1970-м годам, высветив не только их настораживающую неоднозначность, но и их изначально запрограммированный драматизм. И всё-таки это время следует признать для живших тогда относительно благополучным. Им удалось испытать радость внутреннего раскрепощения, изведать минуты счастья, приблизиться к ощущению полнокровного существования. Этим 1970-е годы выделились как в сравнении с предшествующим десятилетием, так и в сравнении с последующими 1980-ми.

Если судить по музыке Елены Гохман, то в жизни следующего десятилетия, то есть 1980-х годов, контрасты обострились до предела.

Что только не противопоставлялось! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разуверенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д., и т.п. Немудрено, что при таком положении дел резко обнажилась противоречивость существования. Ведущее противоречие времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроblemному существованию и неумолимым нарастанием драматизма. С одной стороны, жизнь превращалась в непрерывный досуг, буффонаду, с другой – в сплошную муку, трагедию.

В небывалых масштабах разворачивалась «индустрия» отдохновений, празднеств, весёлого времяпровождения. Правил свой пир юмор, то тонкий, блистательный, то терпкий, грубоватый. Однако всё это очень смахивало на «пир во время чумы». Ведь одновременно тот же человек очутился на самом краю бездны полного отчаяния, безвыходных тупиков. Прижатый к стене, обречённый на тяжелейшую борьбу за право видеть, слышать, чувствовать, он существовал в основном среди тягот и крушений, тревог и бедствий, без света и надежд, вынужденный отказаться от малейших иллюзий. Причём центр тяжести переживаемой драмы был перенесён на отдельно взятую личность. Человек оказался один на один с беспощадным веком, в непробиваемом кольце испытаний. И трагизм положения усугублялся осознанием того, что богатейший потенциал души растрачивался впустую, на изнуряющую битву за выживание.

Если отбросить эмоции, то придётся, по меньшей мере, констатировать следующее: после интенсивного разворота в 1970-е годы жизнь словно бы упирается в невидимую стену и начинает «буксовать». Появились симптомы расслоения на отходящее в прошлое и нацеленное в перспективу. Незаметно уходило что-то важное, служившее прежде опорой всему и вся, что-то внутри устоявшегося уклада неумолимо подтачивалось и разрушалось, постепенно превращаясь в анахронизм. Нарастало отрицание этого уходящего, но замены пока не было и только подспудно чувствовалось, что готовится какой-то коренной слом.

Итак, в 1980-е годы герою музыки Елены Гохман довелось до дна испить чашу бедствий, страданий, горьких разочарований, дойти до последнего предела скорбей и мук. И лишь в глубинах его духа теплилась надежда, что после этих испытаний должно начаться возрожде-

ние. Похоже надежда эта не была напрасной. Ещё преждевременно делать далеко идущие выводы, ведь нынешнее десятилетие только начинается. Но, вслушиваясь в последние по времени произведения композитора, можно почувствовать назревающие перемены.

С чего должно начинаться возрождение жизни? В своей музыке Гохман отвечает на этот вопрос с полной определённой: прежде всего нужно обрести достаточно прочные духовные опоры. Опоры эти видятся как в сфере общечеловеческих ценностей, так и в пути к собственным национальным святыням, через которые явственнее всего означается Россия, «русский дух» и «русская идея». Ещё не миновал трагический час жизни и чтобы перешагнуть его, нужно бесстрашно взглянуть в глубины свои, пройти путь исповедей и покаяний. И тогда начнёт проступать из мрака светоч обновлённой веры, приблизится миг очищения...

Сказанное о пройденном пути из 1960-х годов к началу нынешних, 1990-х, с наибольшей силой претворено в таких произведениях Елены Гохман, как Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, Альтистая соната, Квintет-буфф для медных духовых инструментов, фортепианный цикл «Семь эскизов», Фортепианный концерт и концерт для оркестра «Импровизации», Пять хоров на стихи Блока, камерная оратория «Испанские мадригалы» и вокально-симфоническая фреска «Баррикады», оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», вокальные циклы «к Родине», «Лирическая тетрадь», «Последние строфы», «Благовещение».

Сегодня из сочинений композитора мы услышим вокальный цикл «Бессонница», который выдвинут на соискание Государственной премии нынешнего года. Написанный на стихи Марины Цветаевой в 1988 году, он завершил и подытожил характерную для этого десятилетия линию трагизма. Трагизма безвыходности и отчаяния.

Для начала определим, о ком здесь идёт речь. Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже – островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье. Но как научился человек дорожить этими крупинками. Ценит их буквально на вес золота, ловит на лету, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгнове-

ные отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

*Откуда такая нежность?
Не первые – эти кудри
Разглаживаю, и губы
Знавала – темней твоих.*

*Откуда такая нежность?
И что с нею делать, отрок
Лукавый, певец захожий,
С ресницами – нет длинней?*

Научилась эта душа и другому – тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

*Не думаю, не жалуюсь, не спорю,
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,
Ни к кораблю.*

*Не чувствую, как в этих стенах жарко,
Как зелено в саду.
Давно желанного ижданного подарка
Не жду.*

Но в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, доходящий до ожесточения.

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира. Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду

и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадежная и потому бессильно опадающая.

*... Утешь, меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!*

Остаётся приблизиться к последней черте – вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

*Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.*

*Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырёх ветров.*

*Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где ещё не умолк океан.*

*Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!
Испепели меня, чёрное солнце – ночь!*

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды, предельное напряжение, доводимое до грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и

никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

*Такое со мной случилось,
Что гром прогромыхал зимой,
Что зверь ощутил – жалость
И что заговорил – немой.*

*Мне солнце горит – в полночь!
Мне в полдень занялась – звезда!
Смыкает надо мной – волны
Прекрасная моя беда.*

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость. Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

*Ты проходишь на запад солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на запад солнца,
И метель замечает след.*

*Мимо окон моих – бесстрастный –
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души!*

Диктор: Вокальный цикл Елены Гохман «Бессонница» прозвучит в исполнении Натальи Тарасовой (сопрано) и Анатолия Скрипая (фортепиано).

Алла Григорьева (Москва)

**«Бессонница». Фрагмент очерка о вокальной музыке:
«История музыки народов СССР».
Том VII, вып. 2. М., 1997**

Интерес к человеческой личности, духовному миру, интенсивной внутренней жизни – эта тенденция к глубокому психологизму ярко выражена в вокальном цикле «Бессонница» Е.Гохман на стихи М.Цветаевой (композитор использует стихи не только из известного цикла «Бессонница», но и из других циклов, а также отдельные стихотворения, созданные поэтом между 1914 и 1920 годами) [1]. Чутко следуя стиху, автор воплощает в музыке своего шестнадцатичастного цикла образ лирической героини, «носительницы страстной судьбы», гордой и душевно ранимой.

Многомерность лирического образа акцентирует и само название. «Бессонница» – всеобъемлющий символ постоянно бодрствующей души человека (она обостряет чувства, омрачает эмоции). Взрывчатость, смятенность, колкость и необыкновенная одухотворённость, хрупкость – все грани эмоционального мира героини Цветаевой рельефно очерчены. Здесь нет полутонов.

В духе цветаевской поэзии сочинение Гохман основано на ярких контрастах [2]. На одном полюсе элегичность, задушевность, простота, на другом – торжественная приподнятость, восходящая к жанру оды; на одном полюсе отрешённость, остраниённость, на другом – отчаяние, ярость, подлинная трагедийность; на одном полюсе болезненный излом, дрожь, озноб обречённой на одиночество души, на другом – примирение с судьбой и всепрощение. Разрядки напряжения редки, однако необычайно впечатляющи. Причем полярностью состояний порожден контраст не только между отдельными частями, но и в пределах какой-либо части. Здесь существенным динамизирующим фактором становится внутренняя диалогичность, созвучная неуравновешенному состоянию человека на грани сна и бодрствования, реального и воображаемого. Эта внутренняя диалогичность прежде всего обнаруживает себя в поляризации музыкального материала, чутко

реагирующего на «разлад в душе», на «раздвоенность» поэтического образа.

Своего рода обрамлением цикла – прологом и эпилогом – становятся первая и последняя части. Внутри этой рамки явственно различимы две образные сферы – условно говоря, мечты и реальности. Функцию драматургических отступлений, переключений из сферы глубоко личных переживаний в сферу, ассоциирующуюся с яркой театральностью, броской сценической типажностью, выполняют три эпизода (№ 3 «Соперница», № 7 «Дон Жуан», № 13 «Донна Анна»).

Весь богатый материал этого сугубо камерного сочинения создается и объединяется по законам лирико-психологической монодрамы с цементирующими целое связями, со своей системой лейтмотивов, лейтобразов, ритмических формул и строго организованным тональным планом. Композитор чутко улавливает нервную ритмику цветаевской речи, её сложнейший и неповторимый синтаксис и согласно ему расставляет все знаки препинания. Благодаря этому так естественно и свободно транспонируются из поэтической сферы в музыкальную неповторимое дыхание, рвущиеся ритмы цветаевского стиха («Я не верю стихам, которые льются. // Рвутся – да!»).

Особняком – и по смыслу она эпилог цикла – воспринимается заключительная часть. Это – момент катарсиса, освобождения от страданий и страстей, примирение с судьбой и окружающим миром. Композитор избрал для финала самые проникновенные и возвышенные строки Цветаевой из цикла «Стихов к Блоку». Первые строки стиха перефразируют слова молитвы «Свете тихий».

Прибегнем к сравнению цикла Е.Гохман и ранее написанного Шостаковичем цветаевского цикла. Совершенно очевидно, что названные сочинения – детища разного времени. Шостакович в своём прочтении Цветаевой высказывается не только о себе и о своём творчестве, но и о судьбах и творчестве своих братьев по искусству (припомним, что в качестве эпилога Шостакович избрал цветаевское посвящение Анне Ахматовой). Гохман, переводя поэзию близкого ей художника в сугубо личностный план, выдвигает как ведущую тему – трагедию одиночества внутренне сильного и духовно богатого человека, не способного на компромиссы, трагедию женской судьбы. Такая натура обречена на страдание, на существование «в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности» окружающего мира [3].

Пройдя круги ада, героиня вокального цикла обретает высшую мудрость в обращении к небесному суду. Композитор переживает эту трагедию прежде всего как собственную.

По остроте и глубине проникновения в душевный и эмоциональный мир поэта вокальный цикл Гохман заметно выделяется в отечественной музыке 1980-х годов (не только, кстати, камерно-вокальной). И прежде всего тем, что музыка Гохман усиливает актуальность поэтической мысли, созвучной важнейшей тенденции отрезвления, очищения, покаяния, выявившейся в отечественном искусстве этого времени. Актуальность прежде всего в том, что центр тяжести трагедии перенесён на отдельную личность, на человека, оказавшегося один на один с беспощадным веком, человека, пробуждающегося от затяжной и изнурительной стагнации [4].

Примечания

1. В этот период в творчестве поэта господствует «буйное начало», воплотившее острое чувство России – её природы, её истории. В центре – образ лирической героини, женщины с «гордым видом» и «бродячим нравом», «носительницы страстной судьбы», которой «всё нипочем». См.: Орлов Вл. Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М.-Л., 1965. С. 28–29.

2. Припомним собственное признание поэта: «Меня вести можно только на контрастах, т.е. на присутствии всего... Я – много поэтов, а как это во мне спелось – это уже моя тайна».

3. Демченко А. У времени в плену. О музыке Елены Гохман. Саратов, 1991. С. 59.

4. Вполне закономерным видится факт общественного признания таланта Е.Гохман. Её цикл «Бессонница» отмечен Государственной премией России за 1991 год.

Алевтина Свиридова (Астрахань)

Полисемантичность текста и музыки «Трех посвящений» Елены Гохман

Богатое наследие Елены Гохман охватывает все жанры музыкального творчества, включая оперы, оратории, балет, вокальные циклы, ансамблевые и оркестровые сочинения, духовные песнопения, музыку для детей [1].

Вокально-хоровая композиция «Три посвящения» для сопрано, смешанного хора и органа (1991) – это судьбы молящихся людей, которые «воспринимаются и как три остродраматических поэмы, и как три молитвословия, что с достаточным основанием позволяет причислить данное произведение к числу сочинений духовного плана» [2, 36].

В качестве поэтических источников Елена Гохман обратилась к прозе Александра Kupрина, поэзии Андрея Вознесенского и Марины Цветаевой. Для первого «посвящения» композитор использовала фрагменты текста «от лица умершего» чиновника контрольной палаты Г.С.Желткова, адресованного княгине Вере Николаевне Шеиной из повести «Гранатовый браслет». Идею повести сформулировал ее главный персонаж: «Уходя, я в восторге говорю: “Да святится имя Твое”».

Сам Куприн из семи прошений Молитвы Господней «Отче наш» взял лишь первое. Однако оно «не сужает» смысл Евангельского Слова до символа «слишком человеческого» (В.Нилова). Тем не менее, чтобы преумножить весомость славословия, Елена Гохман повторяет его 12 раз, достигая в эмоциональном плане передачи «того самого же самого воздействия, которое текст-источник стремится произвести на читателя» [3, 91–92].

Изменения первоисточника сводятся к значительному сокращению страничного текста: абзацы-«куплеты», заканчивающиеся словами «Да святится имя Твое», превратились в строчки:

Я перед тобою – одна молитва: «Да святится имя Твое».

текст отсутствует

Хвала тебе, страстная хвала и тихая любовь. «Да святится имя Твое».

текст повторен дважды

В предсмертный и печальный час молюсь только тебе.

слово отсутствует, повторяется дважды

Ты ведь моя единая и последняя любовь. «Да святится имя Твое».

слова переставлены, повторяются трижды

Мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки. «Да святится имя Твое»

повторяется дважды, повторяется семь раз

Следующее «посвящение» – «Ave, Оза» написано на текст второго, четвертого и шестого четверостиший стихотворно-прозаических записей Вознесенского, в которых есть слова: «...Зоя, – кричу я, – Зоя! / Но она не слышит. / Она ничего не понимает, / Может, ее называют Оза?..». Используемый текст для второго «посвящения»: «Оробело, как вступают в озеро, / разве знал я, циник и паяц, / что любовь великая боязнь, Ave, Оза! / Вы, микробы, люди, паровозы, умоляю! Бережнее с нею. / Дай тебе не ведать потрясений / Дай тебе не ведать, как грущу. / Я тебя не огорчу собою, / даже смертью не беспокою, даже жизнью не отягощу». Обращение «Ave, Оза» в разных голосах партитуры повторяется более 30 раз, просьба «умоляю» – 10 раз.

В третьем «посвящении» Е.Гохман использует текст стихотворения Марины Цветаевой без названия, первая строчка которого – «В огромном городе моем – ночь...». Как известно, Серебряный век подарил миру созвездие поэтов-музыкантов, в стихах которых «не было ни одного лишнего звука, ни одной ненужной запятой, не к месту поставленной точки» [5, 72], а в отношениях слова и музыки возникала эротическая метафора «брака».

Одной из них была Цветаева, оставившая собрание лирических стихотворений, 17 поэм, стихотворные драмы, музыкальные эссе, философские этюды, мемуарную прозу, размышления и воспоминания. Истоки ее музыкальности узнаем в письмах, повестях: «Мать [6] музыкой залила нас, как кровью, кровью второго рождения... Больше всего из ранне-рояльного, я любила скрипичный ключ. Слово – такое чудное и протяжное и именно непонятностью своей (почему скри-

пичный, когда – рояль?)... Слово и вид – лебединый, вид, который я любовно воспроизводила на нотной бумаге с чувством, что сажая лебедя на телеграфные провода» [7].

Кроме того, для Цветаевой слух – это единственный камертон, по которому она «настраивала» свой стих [8]; афоризм «*Пастернак в стихах видит, а я слышу*» [9, 512] мог бы в полной мере стать формулой ее творчества. А еще она обладала тембральным слухом, о чем свидетельствует «Стихотворение без названия», где упомянутый инструмент становится эквивалентом звучанию поэтических строк (имитация музыки в стихе): «*В огромном липовом саду / Невинном и старинном – / Я с мандолиною иду / В наряде очень длинном. / Вдыхая теплый запах нив / И зреющей малины, / Едва придержививая гриф / Старинный мандолины...*». Можно предположить, что именно эти качества поэзии Цветаевой привлекли Елену Гохман. Знакомство с поэзией Цветаевой началось с «Лирической тетради» («Баркарола»), затем появился цикл «Бессонница» из 16 вокальных миниатюр. Бóльшая половина романсов из цикла «Благовещенье» (6 из 9) также написана на стихи поэтессы.

Название «Посвящения» указывает на ассоциативную связь с действующими лицами повести Куприна, с самим Вознесенским («Оза» — конкретный образ любви и страданий поэта) [см.: 10], Цветаевой. Первого и последнюю связывает музыка Л. ван Бетховена – эпиграф «L. van Beethoven. 2 son. (op. 2, № 2). Largo Appassionato» к повести Куприна и «Лунная соната» («Sonata quasi una Fantasia, op. 27, № 2. Adagio sostenuto»), вызывающая в памяти имя Джульетты Гвиччарди – возлюбленной композитора, образ любящей дочери у постели смертельно больного отца из стихотворения И.Зейме «*Молящаяся...*».

Елена Гохман соединила духовный мир Бетховена и поэзию лучшего представителя Серебряного века, поэзию новых слов и ритмов: «*В огромном городе моем – ночь. / Из дома сонного иду – прочь / И люди думают: тень, дочь, – / а я запомнила одно – ночь. / Июльский ветер мне лижет – путь, / И где-то музыка в окне – чуть. / Ах, нынче ветру до зари дуть / Сквозь стенки тонкие груди – в грудь. / Есть черный тополь, и в окне – свет, / и звон на башне, и в руке цвет, / и шаг вот этот – никому вслед, / и тень вот эта, а меня – нет*» (текст использован не полностью).

Любое произведение искусства – это «сложно организованное целостное образование, ...служащее для передачи семантической, эс-

тетической и иной информации, для выражения некоторой идеи (нравственной, художественной, религиозной, философской и т.д.) в форме художественного образа, а также для передачи авторского отношения к этой идее и передачи соответствующих эмоций» [11, 138].

Существует несколько подходов к определению «знака»: предмет «с характерным для него свойством образного (смыслового и эмоционального) обозначения» [12, 65]; акустическое образование, выполняющее «одну (или все вместе) из функций: пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указанные на связь с другими знаками» [13, 10]; музыкальная интонация, «так или иначе оформленная: мотив, фраза и т.п. (генеральная интонация – тоже знак); в разнообразии этих форм можно усматривать проявление такого свойства любого языка, как многоуровневость, системность» [14, 208].

Делаем вывод, что семантика средств музыкальной выразительности обусловлена словесно-текстовыми лейтмотивами. Почерпнутое у поэзии понятие лейтмотив = «накопление эмоциональных повторений», «нанизывание однотипных слов» (Г.Гуковский) интерпретируется как смысловое ядро [15, 115]. Лейтмотивы (ключевые слова текста, слова-символы) пронизывают все части композиции, поскольку информационная система «работает» по правилам взаимосвязи между знаком (взаимоотношения знаков-звуков); предметом (выявление связей слова-звука с образами); смыслом (осмысление выявленных связей).

Жанр первого номера «Трех посвящений» – молитва, то есть религиозный ритуал, форма вербального разговора с Богом. Он предполагает устойчивость функционирования мелодико-ритмических формул. Богатым семантическим багажом обладают нисходящая и восходящая малые секунды – знаки-признаки выражения эмоции скорби. В четырехтактном вступлении на фоне двойного органного пункта (выдержанный звук *fis* большой октавы совмещен с остинатными «всхлипывающими» импульсами, акцентирующими неаккордовый звук *eis* малой октавы) звучит лейтинтонация «Да святится имя Твое» в партии органа, который, как известно, по своим выразительным возможностям может заменить оркестр и даже хор.

Знак-нюанс светлой скорби, нежной грусти инструментального вступления «разливается» по всей первой части. В поступенно скользящих аккордах «вторым планом» прорисовывается хроматический

ход Lamento (*fis, f e, es*). Слова из Иисусовой молитвы «Да святится имя Твое» звучат шесть раз в аккордово-хоральной фактуре (*tutti*), шесть – в гомофонно-полифонической с солирующим *soprano*.

В хоровой партитуре слышны явные намеки (аллюзии), источником которых была духовная музыка: моноритмическое многоголосие – «соборный монолит», длинные длительности в размере 3/2, антифонные переключки музыкальных фраз солирующего голоса и хора, диатонические септаккорды побочных ступеней с опорой на созвучия субдоминантовой группы.

Лексикография второго раздела («Мы с тобой...») оставляет ощущение хрупкости: квинтовые «взлеты» *solo soprano*, триольный фон аккомпанемента, шубертова гармония на стыке вокально-хорового и инструментального фрагментов (цифра 9) воспринимаются как сопоставление мечты и реальности, жизни и смерти, а «тихая» кульминация (звуки *a, h* второй октавы) – как ангелоподобное пение...

Фактурный облик «Молитвы» образует линию от сольного псалмодирования через респонсорий (переключки солирующего голоса и хоровых групп), рельефный контраст секвентно-имитационных фраз хора и органа, соборное многоголосие вновь к речитации солирующей сопрановой партии, «вовлекая полифонию тембров в источник смысла, формируя ее семантическое значение» [16, 14]. Организация музыкальной ткани, передавая молитвенность (состояние души) и красоту (высшим символом красоты является Бог = Любовь), образуется двумя структурами смысловой диспозиции – горизонтального (*solo – tutti*) и вертикального (различного рода хоровые ансамбли) диалогов.

В «Молитве», по словам А.Демченко, «проступает светоч обновленной веры, приближается миг благодного очищения, начинает струиться нисходящее с горных высей божественное милосердие, врачующее душу» [2, 34]. При помощи мелодико-ритмических вариантов и красок гармонии Елена Гохман извлекает из жанра молитвы огромное богатство выразительных оттенков, а восклицания «Да святится имя Твое», отражающие как внешние изменения образа, так и внутренние, глубинные его преобразования, становятся семантикообразующими – средством усиления экспрессии.

Из-за постоянного «вторжения» лейтинтонации в музыкальную ткань «Молитвы» на композиционном уровне образуется форма второго плана – рондо, где рефрен звучит в разных тональностях (*fis – f as – Es, Ces – E – a, f – fis, es – Es – cis*), создавая «поля определенных

смыслов»: связь между тональностями соответствует эмоциям, настроению, символическим значениям духовных состояний. Последнее повторение слов молитвы имитирует процесс остановки дыхания, смерти. На фоне сектаккорда *cis-moll* со звучащим у альтов звуком *gis* партия сопрано остро диссонирует, повторяя текст с разницей на полтона. Слово «имя» отделено половинной паузой, а «Твое» – полуторотактовым молчанием в размере 2/2. Через риторический знак – «умолчание» (*aposiopesis*) Елена Гохман попыталась воспроизвести впечатление последних слов умирающего человека. В памяти возникают слова из повести Куприна, которые «произносит» мертвец со смешной фамилией Желтков: «Вот я чувствую твои слезы, успокойся. Мне спать так сладко, сладко, сладко» [24, 266-267].

Жанровая версия второго «посвящения» – элегия (греч. *eiegos* – жалобный напев флейты), стилистика которого тонко передает богатые психологические оттенки, эмоциональные «взрывы» чувств» (элегии Дж.Боттезини, Г.Форе, Ж.Массне, С.Рахманинова, В.Калинникова, К.Альфтера, П.Дэвиса и др.). В конкретном случае – это исповедь личной драмы, исторгающая крик боли и истовую мольбу о помощи.

После двутактового «приветствия» женских голосов «Ave Оза» в звучании органа возникает певучий остигатный фон – барочный вариант знака *Lamento* с характерными интервалами м. 2 и м. 6. Эмоциональное сольное возгласие – мелодия, которая «поет, плача» (Б. Асафьев), и речитация басов – слоговый шепот как «музыкально декламированная речь» (И.Любе), комплементарно заполняющий паузы и длительные звуки, психологически несовместимы. Предельные по диапазону тембры (самый высокий – самый низкий) обостряют детализацию слов и душевных ощущений одного персонажа, образуя диалог-противоречие по типу текст – внутренняя речь. Неслучайно Ц.Кюи писал: «Сильнейшие порывы страсти, движения сердца... выражаются речитативом» [17, 56].

Анализ интервального состава словообразования «Ave, Оза» показывает процесс неуклонного расширения диапазона: ч. 5, м. 6, б. 6, горестный возглас в объеме ум. 7. Степень громкости усиливается от *pp* через *cresc.* *росо а росо*, эффективное *subito* к напряженным интонациям на органном пункте *a* (цифра 2), разрывающим «бездну эфира» (Д.Бобышев) как процесс овеществления слова-символа в звуке-«крике». Во втором «посвящении» – «Ave, Оза» – «молитвенность преобразуется в непрерывные взывания ключевой фразы, и в этом

«Ave» звучит не приветствие и здравица, а боль и мученичество»: «Ave, Оза – Умоляю! Бережнее с нею» [2, 34].

Кроме аналогий с жанром элегии – «лирическая песнь» – партия «Ave, Оза» насыщена приметами музыки нового времени. Экспрессивно-диссонантный характер (прерывистая пульсация) носит раздел *Con passion, marcato* (четверть = 132), основой звуковысотной организации которого служит три диагональных кластера. Технический аспект исполнения – поочередное вступление и пролонгирование пяти звуков, находящихся в полутоновом соотношении друг к другу. Звуковые «гроздья» в партии органа дополняются хоровыми (не более двух нотных «ягод» в каждой партии). Первый хроматический кластер появляется при четырехкратном построении слов: «Вы, микробы, люди, паровозы». Текст «Умоляю, умоляю, умоляю! Бережнее с нею» скандируется по слогам. Второй кластер (цифра 5) совпадает с кульминацией, графика его изображения – конусообразное расширение при горизонтальной начертанности порядка вступления голосов смешанного хора (С, А, Т, Б).

Предрепризный переход в главную тональность готовится долго до ее появления: на фоне «игры» трезвучий одноименных тональностей (*b, B*) звучат речитативные реплики басов, а на фоне третьего кластера, звуки которого можно «уложить» в ум. VI17 двойной доминанты с двумя вариантами квинты и септимы (*cis – e – g – gis – b – h*) семь раз повторяется обращение-приветствие «Ave, Оза!».

Текст речитации мужских голосов в репризе воспринимается как смиренное покаяние: «...даже смертью не обеспокою, даже жизнью не отягощу», а восходящее движение репетитивных звуков (*d, es, f, g, as, a*) напоминает риторическую фигуру *anabasis* – восхождение, духовное возрождение как очищение души. Речитатив усиливает информационно-смысловое воздействие поэтических строк: фразы поделены на однотакты, чтобы ярче воспринималось каждое слово. Этому способствует неповторяемость ритмических фигур.

Мощное крещендирование в репризе (цифра 10) как выражение повышенной эмоциональности потребовало введение заключительного раздела, где на органном пункте V ст. в партиях солирующего сопрано и басов звучит элегическая лейтинтонация *Lamento* – символ мольбы, смирения, покоя. Заключительный аккорд ассоциируется с баховской традицией завершения минорной пьесы мажорной тоникой (*g, G*) – музыка скорби чиста и просветленна.

Заимствованный «дословно» музыкальный материал для третьего «посвящения» – Соната № 14, ч. 1 Бетховена – сохраняет связь «с уже состоявшимся художественным феноменом (то есть существует как объективная реальность)» [18, 74]. Совмещенный с текстом Цветаевой, он передает мысли, заложенные в стихотворении «В огромном городе моем – ночь...». Поскольку текст «накладывается» на интонации музыкальной темы, сходство с «образом-первоисточником» (Л.Казанцева) полностью сохраняется.

В третьем «посвящении» – «Лунной сонате» – Елена Гохман «развивает опыт Ш.Гуно» (А.Демченко) в отношении баховской Прелюдии C-dur из I тома ХТК. О многочисленных переложениях «Лунной сонаты» для различных составов пишет М.Воинова [см.: 19], соната с таким же названием есть у В.Екимовского, который сохраняет бетховенский тип формы, а О. Шушкова определяет ее как «одночастную круговую» [20, 190].

Одним из центральных мотивов в творчестве Цветаевой является мотив бессонницы. Стихотворение «В огромном городе моем – ночь...» входит в цикл «Бессонница» (сборник «Психея», изданный в Берлине в 1923 году). Бессонница, по В.И.Далю, – зыбкая грань между сном и явью, жизнью и смертью. Ночь в поэзии Цветаевой ассоциируется с тайной, которую раскрывают слова-символы, выделенные через тире: ночь – прочь-жена-дочь; путь – чуть-дуть-в грудь; свет – цвет-вслед-нет. Последовательность «ночь» – «путь» – «свет» образует символику перехода от мрака к свету, путь духовного возрождения, спасения, поскольку свет – есть Бог. Через символику слов происходит «наращивание смысла» к *музыкальному тексту*, который сам в сознании общества выступает как знак-признак, наиболее существенных качеств бетховенского произведения.

В результате параллелизма стилевых процессов музыки и слова в «Лунной сонате» Елены Гохман образовалась новая информация. Известно, что «исполнительские интерпретации, аранжировки, транскрипции одного и того же текста могут расходиться друг с другом полярно, до семантической взаимоисключаемости» [21, 60]. Однако Елена Гохман нашла идеальную модель, рожденную поэзией и живописью – пастораль (как восхищение природой, возведенной художником до космических высот, которое погружает в раздумья о прекрасном и вечном) и музыкой – ноктюрн. В.Конен допускает возможность воспринимать *Adagio sostenuto* Бетховена «как прообраз будущего романтического ноктюрна. Оно проникнуто углубленным лириче-

ским настроением, его окрашивают сумрачные тона» [22, 120].

Красоту (мистику) ночи Елена Гохман вслед за Цветаевой понимает как грань возвышенного. Возможно, и *cis-moll* выбран Бетховеном неслучайно: его акустические свойства соотносимы с чувствами меланхолии и грусти (см. у Шопена Ноктюрн *cis-moll* Lento con gran espressione; Ноктюрн op. 27, № 1 Larghetto; Вальс op. 64). Однако не надо забывать, что первоначально ноктюрн был видом культовой музыки, возникшим в литургии как часть заутрени, откуда и получил свое название (ит. *Notte* = ночь = *noturno* = ноктюрн). Романтизм, тяготеющий ко всему таинственному, неопределенному, к миру теней, грез, видений, мечты, возродил этот жанр и вид музыки (Дж.Фильд, Ф.Шопен, М.Глинка, А.Бородин и др.).

Расцвет жанра был связан с поэтическим воспеванием ночи. Ночь для романтиков, с одной стороны, символ сильных чувств, освобождения от пут разума, разгул таинственных сил, фантастических существ, с другой – символ возвышенных порывов человеческой души, состояния космического круговорота. Поэтому ночь и ее неизменный атрибут Луну (богиня Селена) – символ сна полюбили художники. Именно отношение к образу ночи как выражению философского размышления о вечном запечатлено в полотнах русских художников XIX века – И.Айвазовского («Вид Одессы в лунную ночь»), А.Куинджи («Лунная ночь на Днепре», «Дарьяльское ущелье. Лунная ночь», «Украинская ночь»), И.Левитана («Сумерки. Луна», «Лунная ночь. Деревня»), а поэт Л.Рельштаб сравнил музыку первой части Сонаты № 14 Л. ван Бетховена с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь, благодаря чему она и получила это название.

У Е.Гохман внешне сходства музыкальной выразительности воспроизводят генетические признаки ноктюрна. Фигурированное арпеджио органа в виде четырех триольных фигур с акцентом на сильную долю воспринимается как разложенный по горизонтали «аккорд лиры», имитирующий музыку струнных. Оно передает ощущение «звучащей атмосферы». Динамика *pianissimo* (за исключением четырехтактового *acell. poco a poco*) «вызывает ассоциации с настроенной ночной тишиной, когда каждый звук чутко улавливается и действует с неотвратимой силой» [23, 52].

Интонационно-ритмическая лексема траурного марша, включенная в тематизм сонаты, сопоставляется с речитативно-декламационным соло сопрано (текст стихотворения Цветаевой), образуя не просто прием совмещения фона (сопровождение) и рельефа

(монолог, прямая речь), два ряда содержания, а два семантических плана. Фактурный знак (повторяющаяся на протяжении всей части ритмоформула) несет глубокий психологический подтекст, конкретизирует поэтическую идею, смысловую и ассоциативную окраску, настроение, «оркестровку». В тоже время он дополняется стилевыми константами стихотворения Цветаевой (намек, недосказанность, образ реального мира – его исчезновение, иллюзорность очертания), средствами «звукозаписи», фоникой слов.

Елена Гохман нарушает мелодико-интонационный контур и динамическую шкалу первоисточника, введя две выразительные кульминационные зоны. Первая совпадает с драматической импровизацией по звукам уменьшенного септаккорда двойной доминанты, переходящего в доминантнонаккорд (тт. 32-37). Достижение высшей точки напряжения усиливается патетическими «взлетами» *soprano solo* и совпадает с текстом: «и тень вот эта, а меня – нет». Архетип сна, фантазий, видений П. Успенский определил как реальность, связанную с формами «духовной материи», выход в открытый космос («четвертое измерение»). Вторая кульминация «тихая» (тт. 46-50), бестекстовая: хор на звуке «о» «сопровождает» широко распетую мелодию *soprano solo* на звуке «а», хоровое сопрано интонирует тему марша на гласную «у».

Итак, в диалоге смыслов «Трех посвящений» Елены Гохман соединились информация (монолог каждого литератора) для аудитории, переосознанная в поэтические образы интонационно-слуховая, эстетико-духовная программа и собственный творческий опыт композитора. При разнообразии знаков интонационной лексики (мотивы «вздоха», «крика», «возвышения духа»), семантических моделей жанров (псалмодия, гимн, молитва – атрибуты церковного богослужения; марш – элегия – ноктюрн как вокальная и хоровая песенность западноевропейской и русской музыкально-культурных традиций), текстурно-композиционных аналогий, универсальным знаково-смысловым ракурсом, «интегральным презентантом» (Г.Орлов) «Трех посвящений» становится молитвенность.

Она проявляется через многократный повтор-восхищение, повтор-просьбу, повтор-покаяние; через глубину воздействия эмоций, через Любовь, заполняющую внутреннее пространство человеческой души. В музыке «посвящений» благословляется Любовь, которая при отсутствии Веры во взаимность, «покорно и радостно обрекла себя на мучение, страдание и смерть» [24, 265], которая при отсутствии Надежды быть услышанным взрывается истовой мольбой сохранения

жизни: «Умоляю. Бережнее с нею!». Это общение с ночной природой («черный тополь», «в окне свет», «звон на башне», «в реке цвет»...), погружение в нее до полного слияния, исчезновения («шаг вот этот никому вслед», «тень вот эта, а меня – нет»)...

Через «реанимацию» пластов культурной памяти (проза Куприна, поэзия Вознесенского, Цветаевой, музыка Бетховена) Елена Гохман создала симфонию смыслов, которые «видятся», «слышатся», «звучат», «прочитываются» на уровнях ассоциативного восприятия, аналогии = понимания. Диалог-общение прошлого и настоящего состоялся на духовном уровне.

Примечания

1. В творческом портфеле Е. Гохман камерные оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле» по А.П.Чехову, 4 оратории («Испанские мадригалы», библейские фрески «Аве Мала», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дал ему звезду утреннюю...»), балет «Гойя», лирические строфы на стихи А.Блока, вокальные циклы «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения», «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» на стихи Ф.Тютчева, «Твои шаги» на стихи Н.Асеева «Два романса» на стихи А.Апухтина, «Благовещение», «Бессонница», «Три посвящения, концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра, «Воспоминание о вальсе» для фортепианного квинтета, музыка для детей (хоровой цикл «Времена года» на стихи Ю.Филонова «Котята» на стихи С.Михалкова, «В зоопарке» на слова Ю.Яковлева) и др.

2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: АК ВАРИУС, 2010.

3. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – СПб.: Симпозиум, 2006.

4. Зоя Борисовна Богуславская – прозаик, драматург, автор крупных культурных проектов в России и за рубежом.

5. Синюкова О.В. «Я родилась не в жизнь, а в музыку». Музыкальный мир Марины Цветаевой // Искусство Серебряного века: история, теория, вопросы интерпретации. – Пенза: ПМК им. А.А.Архангельского, 2012.

6. Мария Александровна Цветаева, урожденная Мейн, пианистка.

7. Цветаева М.И. Проза. – М.: Современник, 1989.

8. См. статью «Искусство при свете совести» // Цветаева М.И. Сочинения. Т. 2. Проза, письма. – М.: Худ. лит., 1988.
9. Фраза из письма к Тресковой [там же, 512].
10. Максимова В.В. Поэтика имени лирической героини А. Вознесенского «Оза». – М.: ЭКСМО, 2012.
11. Копцик В.А., Рыжов В.П., Петров В.М. Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. – М.: ОГИ, 2004.
12. Консон Г.Р. Интонация как объект семиотического анализа // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития. – Астрахань: АИПКП, 2008.
13. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.
14. Гохфельд М.М. К вопросу о музыкальном символе как особом знаке музыкального языка (на примере вокально-инструментальных сочинений Г.В. Свиридова) // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития. – Астрахань: АИПКП, 2008.
15. Махов А.Е. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. – М., 2005 (сентябрь–октябрь).
16. Шабурова И. Музыкальный инструмент – источник звука и смысла // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е.В. Назайкинского. – М.: МГК, 2001.
17. Кюи Ц.А. Композиторы «Могучей кучки» об опере. – М., 1985.
18. Казанцева Л.П. Полисемантность музыкальной интонации // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития. – Астрахань: АИПКП, 2008.
19. Воинова М.В. Проблемы современной оркестровой музыки: Дисс. ...канд. иск. – М., 2003.
20. Шушкова О. О форме Adagio sostenuto сонаты op. 27 № 2 Бетховена // Раннеклассическая музыка: Эстетика. Стилиевые особенности. Музыкальная форма. – Владивосток: ДГПУ, 2002.
21. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. – М.: МГК, 1991.
22. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. – М.: Музыка, 1976.
23. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н.Новгород: НГУ, 1994.
24. Куприн А.И. Повести. Рассказы. – Махачкала: Даг. кн. изд-во, 1976.

Ирина Рыбкова (Саратов)

**«Три посвящения» Е.В.Гохман:
к вопросу об интертекстуальности**

Исповедальный тон «Трёх посвящений» Е.В.Гохман отмечен особой печатью «полифонической раздвоенности» (термин М.М.Бахтина). Тексты А.Куприна, А. Вознесенского, М.Цветаевой были сплетены ею в причудливый узор: внешне эффектный, поражающий яркостью музыкальных решений, но полный неявного, скрытого, сокровенного. Двигаясь сквозь осколки литературных и музыкальных слов, композитор заново собирает расколовшийся мир.

Будучи написанным в одно время с вокальными циклами «Бессонница» (на стихи Марины Цветаевой) и «Благовещенье» (на стихи русских поэтов начала XX века), цикл «Три посвящения» долго волею судьбы оставался в тени. В книге «Избранные страницы творчества Е.В.Гохман» А.И.Демченко характеризует цикл следующим образом: «преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личного, отказ от романтической исключительности... переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии... реальная жизнь воссоздается во всей её сложности, во всем многообразии, с присущими ей светом и тенью» [5, с. 35].

Опыт семантического анализа структур хорового цикла «Три посвящения» представлен в статье А.В.Свиридовой «Полисеман-тичность текста и музыки “Трёх посвяще ний” Елены Гохман». В нем автор анализирует «разнообразие знаков интонационной лексики (мотивы «вздоха», «крика», «возвышения духа»), семан-тических моделей жанров (псалмодия, гимн, молитва – атрибуты церковного богослужения; марш – элегия – ноктюрн как вокальная и хоровая песенность западноевропейской и русской музыкально-культурных традиций), текстурно-композиционные аналогии...» [10, 158].

Выбранное Еленой Владимировной Гохман «имя» цикла адресует к посвящению, который «в широком смысле: указание автором лица, честь или память которого он желает почтить своим произведением; уже, как поэтический жанр – стихотворное обращение к такому лицу, содержащее мотивы обращения, характеристику адресата или самого произведения. Посвящение может быть как отдельная строка или распространенное обращение, предшествующее литературному произведению, так и самостоятельное произведение, лирическое по жанру» [7].

Объединение в один цикл трех посвящений (без упоминания адресата послания) свидетельствует о смысловой избыточности, потребности в высказывании, опредмечивании чувств через обращение к «чужому» слову. А.Куприн («Гранатовый браслет»), А.Вознесенский («Аве, Оза!»), М.Цветаева («В городе моем – ночь»), Л. ван Бетховен («Лунная соната») становятся «соавторами» высказывания Е.Гохман. И именно в этом намеренном стилевом смешении автор, идентифицируя себя как личность, погруженную в лоно культуры, находит свой голос. Память, присущая каждому из источников, становится дополнительным импульсом к осмыслению «Трех посвящений» и актуализирует принципы теории интертекстуального анализа, способного высветить различные уровни восприятия текста – «центральный текст» и «глубинный интертекст», «тайный подтекст» (термины М.Г.Раку [9]).

Круг «центрального текста» сосредотачивает в себе «полифонический диалог» литературного – поэтических текстов, вбирающих в себя культуру XIX–XX веков. Каждый из них несет в себе неимоверный эмоциональный заряд. Вероятно, что слова, сказанные Е.В.Гохман о вокальном цикле «Бессонница», во многом можно отнести к «Трем посвящениям»: «Главная тема здесь, безусловно, всепоглощающая женская любовь, и героиня от обиды негодования приходит к всепрощению и очищению в любви к Богу...» [1, 20]. Образ любви предстает перед слушателем в различных вариантах:

- в «Молитве» это чувство, подобно повести А.Куприна «Гранатовый браслет», обладает многомерностью – любовь в прошлом, переживание об утраченном чувстве в настоящем и любовь как способность души (всё, что осталось для будущего), что воспринимается как «дар Божий»;
- любовная тема в «Аве, Оза!» заострена до предела, и вслед за поэтом, Е.В.Гохман декларирует, что «любовь – великая бо-

язнь». Сохраняя гротеск (сюда относятся урбанистические, абсолютно механистические картины мира, «выворачивание» мира наизнанку, бездушность, «роботизация» ради наживы) как основной прием словесного текста, она оставляет только начальные строки.

*Вы, микробы, люди, паровозы,
умоляю – бережнее с нею.
Дай тебе не ведать потрясений.
Аве, Оза...*

*Дай тебе не ведать, как грущу.
Я тебя не огорчу собою.
Даже смертью не обеспокою.
Даже жизнью не отягощу.*

В них подчеркивается хрупкость чувства и то высшее смирение, которое звучало в пушкинских строках: «Я вас любил: любовь еще, быть может, // В душе моей угасла не совсем...».

В «Лунной сонате» Е.В.Гохман вновь, как в «Бессоннице» и «Благовещении», обращается к поэзии М.И.Цветаевой (стихотворение «В городе моем – ночь»), о которой она говорила следующим образом: «В конце 1980-х годов в моей жизни случился очень тяжелый период. Я год молчала, не писала. У знакомой увидела томик Цветаевой. И оказалось, что её состояние души созвучно моему, тогдашнему. Год внутри меня была пустота, и мне показалось, что Марина Ивановна протянула мне руку помощи. Я начала писать. Уверена: меня с того света благословила Марина Ивановна» [1, с. 20].

Вслед за М.И.Цветаевой, Е.В.Гохман «распевает» ассонансы, гласные звуки: О (Ё), У, А(Я), Е(Э).

Фоносемантика звука О индивидуально преломляется поэтом, она опирается не на привычную ассоциацию с белым или желтым цветами [6], а, скорее, актуализирует психофизиологическое ощущение звука, которое позволяет сравнивать округлость нёба со сводом неба, а общую конфигурацию – как прообраз мироустройства. Рисующий образ полон темных, синих, таинственных, подчас враждебных красок. Особый колорит ему придает «чёрный тополь»: символ мирового древа, граница между мирами, символ царства теней и одновременно антагонизма тьмы и света, ночного и дневного, женского и мужского.

Звук У с присущей ему интенсивностью произнесения, четкой связью с дыханием («У» трудно произнести на вдохе, он звучит на выдохе) становится олицетворением дыхания города, всего того, что окружает героиню. Этому звуку присуща пульсация, она раскрывается в словах «путь», «дуть», но более всего «грудь», где оно, усиливаемое звонкостью фонемы «гр» является ассоциантом биения сердца.

Звук «Е(Э)» обнаруживает в данном случае двойственность: в сочетании со звонкой буквой «В» он подчеркивает объекты внешнего мира («свет», «цвет»), а появляясь после сонорных «Л», «Н» («вслед», «нет»), фиксирует ускользание героини от реальности, переход в мир воображаемый.

Фоносемантика «А», пожалуй, представляется самой светлой среди рассматриваемых звуковых знаков. Он репрезентирует процесс перехода к восприятию реальности как элемента художественного сознания. Ряд слов с использованием «А» выстраивается следующим образом: «из дома», «жена», «музыка», «заря» (как момент перехода), «башня» (место, граница-переход), «шаг» (действие), «меня (я)». Композитор опускает последнее четверостишие:

*Огни – как нити золотых бус,
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь.*

В нем возникает звук «И», который можно сравнить с голубым цветом, цветом неба, с воспарением, («огни», «нити», «освободите»), освобождением от оков. Звук «У (Ю)» вновь напоминает пульс, дыхание самой Жизни, но воспринимаемой уже в аспекте не витальной, а художественной реальности.

Звуки «О», «У», «А» также присутствуют в вокализе в партиях хора в средней части и репризе, что подчеркивает их особое значение в смысловой структуре номера.

«Глубинный интертекст» композиторского высказывания открывается в музыкальном языке. Он подобно центральному тексту раскрывает тему любви, которая предстает в двух ипостасях – «тихая любовь» и «любовь как страсти, страдания», отсюда рождаются две лейттемы:

- первая из них связана с псалмодированием (речитацией на одном звуке или в объеме терции), модусом прошения, молитвы, об-

ращения, который наиболее полно раскрывается в «Молитве» (на словах «Да святится имя твоё»), во втором номере – на словах «Аве Оза» (в начале хора и перед репризой (ц. 7)), в «Лунной сонате» – на словах «В городе моем – ночь» (ц. 1) и «И шаг вот этот никому – вслед. И тень вот эта, а меня – нет» (ц. 10);

- вторая лейттема звучит впервые в «Молитве» на словах «Ведь ты моя единая и последняя любовь» (ц. 6). После сдерживающего речитатива восходящий ход на квинту вверх с последующим возвращением и нисходящим секундовым ходом воспринимается как невероятный всплеск эмоций, экстериоризацию подлинных чувств. О важности этой интонации свидетельствует ее дальнейшая тщательная разработка – ритмически обновленный вариант звучит в ц. 8. Ракход лейттемы пронизывает второй номер («вечно движущиеся» восьмые в партии органа), подчеркивая гротесковость, заложенную в поэтическом тексте, невозможность заметить красоту мира в условиях механистичности жизни без любви. Её звучание в хоровой партии обостряет прежние интонации, расширяя звучание чистой квинты до предельно диссонантной в данном случае уменьшенной септимы. В середине «Аве, Оза» обе лейттемы настолько сближаются, что становятся почти не различимыми на словах «Вы, микробы, люди...» (ц. 3). Дальнейшее движение продолжает тема страдальческой любви («Умоляю!»), сменяемая речитативом-заклинанием «Аве, Оза».

Слияние двух лейттем реализует принцип метаметафоры, описанной К. Кедровым в книге «Поэтический космос», в основе которой лежит «выворачивание», переход внешнего во внутреннее и внутреннего во внешнее: принятие страдания как части любви и понимание любви как «особого дара». Именно переживание метаметафоры позволяет композитору включить свои чувства в контекст всеобщей культуры и, перейдя на иной философско-онтологический уровень, вопрошать о подлинных ценностях человеческой экзистенции. «Лунная соната», дословно цитирующая первую часть Четырнадцатой сонаты Л. ван Бетховена, стала символом сложных раздумий, осмысления жизненных конфликтов.

В.П.Бобровский писал о бетховенском шедевре: «В “Лунной” выражено идейное содержание всечеловеческого масштаба. В сонате перекрещиваются связи с прошлым и будущим. *Adagio* перекидывает мост к Баху... в сонате сконцентрировано выражение того общего, неумиряющего, что объединяет художественное мышление столь различных эпох» [4]. Вероятно, что и Е.В.Гохман в данном цикле

трактует ее содержание как бесспорно высшее значение для мастера художественной реальности, которая сосредоточена на служении высшей Идее. Обе лейттемы (с одной стороны, ритмическое и отчасти высотное постоянство, с другой, квинта и секста также ощутимые в партии органа) впаяны в мерный ход триолей. Попеременно они звучат в партии сопрано соло, но перед лицом вечности утрачивают остроту противоречий, а в вокализе в партиях сопрано и теноров возникает мотив креста (ц. 3 и 9-10) как выражение предначертанности пути.

В цикле на уровне «глубинного интертекста» осуществляется модель поэтического метакода (термин К.Кедрова), три этапа которого (экспозиция, трансформация или «выворачивание», выход в новую реальность) становятся методом философского осмысления вопросов человеческой экзистенции в области витального и художественного пространства, уходя в бесконечное прошлое и бесконечное будущее.

Круг «тайного подтекста» «Трех посвящений» Е.В.Гохман связан с темой восстановленного времени. Если в «Молитве» время распадается, о чем свидетельствует уже первый аккорд, который можно обозначить как сверхтему. Он расщеплен на три пласта: басовый звук, ламентации в среднем регистре и лишенное опоры созвучие в верхних голосах (в отсутствие квинтового тона), и становится предтечей будущих лейтмотивов: по горизонтали разворачивается псалмодирование, в вертикали – та самая квинта, которая будет квинтэссенцией второй лейттемы, подкрепляемая малосекундовыми «вздохами».

В «Аве, Оза» облик сверхтемы меняется: в результате вертикальных перестановок (то самое «выворачивание», по К. Кедрову) в верхний голос переходят интонации плача, а созвучия, обретая полноту, переходят в средний регистр, опредмечивая единовременный контраст динамики и статики, индивидуального и всеобщего, времени и вечности.

«Диссонантность» элементов сверхтемы преодолевается в «Лунной сонате». Время восстанавливается путем обращения к универсальным кодам культуры, что символизирует переход от времени реального к времени художественному. В этом контексте по-особому пронзительно звучат слова М.И.Цветаевой *«И тень вот эта, а меня – нет»*, подчеркивая возможность преодоления страдания творчеством. Возникает особое время, складывающееся из времени эмпирического и времени сакрального.

Сочетание центрального, глубинного и тайного интертекстов актуализирует миф Орфее, сквозь призму которого рассматривается феномен Художника, проблемы художественного пространства и времени, экзистенциальные категории *одиночество* (утрата близкого человека), *любовь*. Возможно именно его и можно назвать адресатом «Трех посвящений».

Поразительно, но здесь вновь возникает спасительная для Е.В.Гохман фигура Марины Цветаевой. Для нее Орфей стал одним из протосюжетов ее жизни и творчества (встреча с С.Эфроном, М.Волошин, стихи к Блоку, переписка с Р.М.Рильке и Б.Л.Пастернаком) как пример перехода «за пределы...». И.В.Пахомова в статье «Образ Орфея в переписке М.И.Цветаевой и Р.М.Рильке» указывает, что через образ Орфея «Цветаева объясняет принадлежность поэта не к национальному, а к мировому искусству: «Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и становишься поэтом <...> чтобы не быть французом, русским и т.д., чтобы быть всем» [7].

Для Е.В.Гохман мифологический певец преобразуется из певца Аполлона, призывающего любовь через спускание в Аид (антимир как переживание метаметафоры) в «двуликого пророка Диониса и Аполлона (как писал Вяч. Иванов, «солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного знания» [2]))».

Литература

1. Александрова О. Новое дыхание «Бессоницы» // Дайджест культуры «Рампа», №10, 2006. – С. 19–20.
2. Асоян А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. – СПб.: «Алетейя», 2015. – 136 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
4. Бобровский В.П. Соната Бетховена «*Quasi una Fantasia*» *cis-moll* («Лунная») [Интернет-ресурс] // <http://beethoven.ru/node/1250> (дата доступа – 25.11.2015).
5. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Аквариус, 2010. – 84 с.

6. Журавлев А.П. Звук и смысл: Книга для внеклассного чтения учащихся старших классов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1991. — 160 с.
7. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. [Интернет-ресурс] / <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/0.htm> (дата доступа – 25.11.2015).
8. Пахомова И.В. Образ Орфея в переписке М.И.Цветаевой и Р.М. Рильке [Электронный ресурс] // <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-orfeya-v-perepiske-m-i-tsvetaevoy-i-r-m-rilke> (дата доступа – 25.11.2015)
9. Раку М.Г. «Пиковая Дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия, 1999. – № 2. – с. 9-21.
10. Свиридова А.В. Полисемантичность текста и музыки «Трех посвящений» Елены Гохман // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам III Международной научной конференции. – Астрахань, 2013. – С. 138–159.

Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)

**Аллюзия как ведущий принцип
полистилистической композиции
в музыке Елены Гохман**

Творчество саратовского композитора Елены Владимировны Гохман (1935–2010) – богатый материал для изучения принципов современной композиции. В нём удивительным образом соединились ярко выраженный авторский стиль и «чужое слово», разнообразная работа с которым дала феномен музыкального мышления и стиля Елены Гохман. Как отмечает А.И.Демченко (биограф, исследователь и популяризатор музыки Елены Гохман), эволюция творчества композитора проходила в соприкосновении с разными направлениями, техниками и интонационными пластами. В её музыке отразились русское и зарубежное средневековье (знаменный распев, григорианский хорал), Возрождение, Барокко и классика XVIII–XIX веков, а также некоторые индивидуальные стили XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер) [1, с. 70–71].

Полистилистика, предполагающая взаимодействие различных текстов, любое обращение к чужому стилю вне зависимости от его близости или дистанции по отношению к авторскому стилю, – важная черта современной композиции, в том числе музыки Елены Гохман. Средствами создания полистилистики становятся цитата и квазичитата (имитирование цитаты), плагиат и стилизация, коллаж и пародия, транскрипция, аллюзия и адаптация, ассимиляция-симбиоз и моделирование. Все эти типы полистилистики неоднородны композиционно и функционально, но объединяются общей тенденцией обращения к иным музыкальным текстам на уровнях эпохи, жанра, стиля, интонирования, лада, гармонии, фактуры.

Интекстовые вкрапления в музыке Елены Гохман всегда мотивированы включением вербального текста или живописного ряда, обращением к конкретной жанровой модели и технике письма. Поэтическое и прозаическое слово – характерная составляющая её композиций, предопределяющая не только ход авторской музыкальной

мысли, но и выбор стилевой модели, драматургического плана произведения. Поиск новых музыкальных техник передачи смысла вербального текста чаще всего осуществляется на базе *аллюзии* – полистилистического принципа композиции, который осмысливается как намёк, шутка, игра посредством сходнозвучающих стилевых фигур [3, с. 42]. По мнению Альфреда Шнитке, который впервые ввёл это понятие в теорию современной музыкальной композиции, аллюзия не поддаётся классификации и представляет тончайшие намёки на грани с цитатой, но не переступает эту грань [5].

Вокальные сочинения Елены Гохман – показательный пример аллюзийного мышления, которое проявляется на самых разных уровнях и вбирает иные типы инотекстовых вкраплений – в частности, редкую в творчестве композитора цитату и распространённую квазичитату. Принцип аллюзии вскрывает глубинные жанровые и стилевые прототипы вокальных композиций Елены Гохман. Это, прежде всего, *песенная* жанровая специфика её сочинений. Такова, в частности, высокая немецкая *Lied*, чертами которой пронизаны вокальные циклы «Бессонница» (на стихи М.Цветаевой) и «Благовещение» (на стихи М.Цветаевой, И.Северянина и О.Мандельштама). С русской хороводной песней перекликаются финальные номера циклов «Три вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения для высокого голоса, флейты и фортепиано» и «Благовещение». Музыкальным «предтекстом» финальных номеров этих циклов выступают хоровые песни «Проводы масленицы», «Вещие звонкие струны», «Да здравствует мудрый, великий Берендей», «Свет и сила, бог Ярило» из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Гимн, славильная песня (квазичитата хора «Славься, славься ты, Русь моя» из оперы «Иван Сусанин» Глинки) характеризуют жанровые и драматургические черты музыки в цикле «Благовещение».

В контексте аллюзий на литургический жанр хорала и светский ренессансный мадригал раскрывается ладовая и гармоническая специфика музыки Елены Гохман. Так, знаком православного музыкального «сверхтекста» в цикле «Благовещение» выступает церковный обиходный звукоряд, представляющий диатоническую конструкцию из тетрахордовых (на расстоянии интервала кварты) согласий: **g-a-h-c-d-e-f-g-a-b-c-d-es** (жирным шрифтом выделены опорные тоны звукоряда). Структура и функциональность обиходного звукоряда обусловили характерно русские ладовые и гармонические особенности музыки песнопений «Благовещения». Черты русской «прагармонии»

обнаруживает священническая псалмодия, построенная на интонациях обиходного лада, дающих неповторимое звучание и стилевую узнаваемость русской музыки. В совокупности с миксолидийским и фригийским наклоном обиходного лада, русская «прагармония» становится эквивалентом музыкального выражения христианского «сверхтекста» цикла «Благовещение».

Аллюзии на модель ренессансного мадригала вскрываются также на базе показательных ладовых и гармонических структур музыки Елены Гохман. Это, прежде всего, трезвучная гармония, варьирование ладового наклона и высотного положения трезвучий одной и той же ступени, ладовая трактовка тональности, четырёхголосная фактура и камерное звучание многоголосия. Перечисленные особенности присущи сочинениям вокальным и вокально-инструментальным, малой и крупной формы.

Принцип аллюзии получает индивидуальное стилевое преломление в музыке Елены Гохман. Это связано с авторскими методами работы с иностилевым материалом, с соотношением авторского и чужого текстов. Как отмечает И. Стогний, композиторы по-разному используют «чужое слово» и если, к примеру, композитор дистанцирован от своего текста и его обращение к чужой лексике звучит ярко подчёркнуто – срабатывает «идея маски», возникает своеобразный «театр представления». Но бывают случаи органического «сращивания» авторского стиля с иным стилем или стилями, дающие феномен «театра переживания», то есть переживания «чужого слова» [4, с. 37–38].

Именно такой феномен переживания возникает в сочинениях Елены Гохман. В них отсутствует резкий водораздел между своим и чужим текстами, которые автор сближает интонационным и ладогармоническим родством. «Чужое слово» настолько поглощается «музыкальным телом» композитора, что становится «родным» и авторский стиль раскрывается в контексте аллюзийной полистилистики. Подобная «эвристическая модель» (термин М. Арановского) авторского стиля возникает не сразу. Например, в раннем вокальном цикле «Три посвящения на стихи поэтов Возрождения», принцип аллюзии осуществляется на уровне квазицитат, противопоставляемых окружающему авторскому тексту. И только в сочинениях начала 1990-х годов устанавливается органичное «вживание» «чужого слова» в авторский стиль, который приобретает черты «моностиля». Средоточием этого процесса на уровне ладогармонического языка становится

«именное» созвучие композитора: трезвучие с тритоном как символ симбиоза консонантного «предтекста» и диссонантного авторского и, шире, современного музыкального текста.

Сущность аллюзийного мышления Елены Гохман хорошо передают слова известного современного композитора Валерия Гаврилина: «Если в музыке вы слышите знакомое, но свежее выражение, значит, чей-то сильный талант прирос корнем в сердце (в тело) другого» [2, с. 49].

Литература

1. Демченко А.И. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. – С. 3–72.
2. Гаврилин В. О музыке и не только. Записи разных лет. СПб.: Композитор, 2003.
3. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985.
4. Стогний И.С. Некоторые аспекты интертекстуальности в музыке // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления. Астрахань, 2011. – С. 36–44.
5. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994. – С. 143–145.

Александр Демченко (Саратов)

Очерк шестой. Высоты духа

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещение». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*.

В данном конкретном случае это выглядело следующим образом: преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного, отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно — от леворадикальных крайностей), переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов, тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии, содержавшими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения. И речь идёт о жизнеутверждении без каких-либо утопий — реальная жизнь воссоздаётся во всей её сложности, во всём многообразии, с присущими ей светом и тенью.

Как уже говорилось, явственный сдвиг в этом направлении наметился в вокальном цикле «Благовещение». Он появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Но следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторая половина XX века (1960–1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

И в соответствии с настоятельными запросами изменившегося времени, начиная с «Благовещения», в творчестве Е. Гохман всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдого жизненного основания, становятся мерилом нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного начала, в том числе связанные с такими текстами, как

«Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Рассмотренные выше «Три посвящения» в этом отношении стали важной вехой: они воспринимаются и как три остродраматические поэмы, и как три молитвословия, что с достаточным основанием позволяет причислить данное произведение к числу сочинений духовного плана. В этом качестве они стали прямым преддверием столь важного для композитора в последующем ораториального жанра.

Что же касается Постмодерна, то его контуры во всей своей отчётливости обозначились в балете «Гойя» (1996).

По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» данная партитура таит всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелёгкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с властью поддерживающими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и как высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «*о времени и о себе*», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Реализация столь объёмного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действия создаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные номера (композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Всё это спаяно воедино не только скрепами развёртывания сценического сюжета, но и неукоснительно целеустремлённым сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного на принципах симфонической организации материала и, конечно же, в опоре на систему лейтмотивов.

Разумеется, в разработке подобной темы немислимо было проигнорировать испанскую национальную специфику. Эта сторона имела большую предысторию в называвшихся выше камерной оратории «Испанские мадригалы» и кантате «Гренада», в части «Песнь о Гарсиа Лорке» из вокального цикла на стихи Николая Асеева и в отдельных «неназванных» композитором вещах (скажем, «Эпитафия» из «Семи эскизов» для фортепиано, где претворены особенности *канте хондо*, то есть так называемого «глубокого пения»). Присоединим к этому тяготение к тембру гитары, которую композитор ввела в целый ряд своих сочинений.

В балете «Гойя» всё это вылилось в настоящее половодье всевозможных красок – от торжественной величавости старинного церемониала («Сарабанда») до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения («Заклинатель змей»).

Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), для характеристики которых уместно привести подборку извлечений из романа Фейхтвангера: *«Испанию XVIII века невозможно представить без их обычаев и нравов... считали себя носителями испанского духа... чтили исконные испанские традиции... в традиционном испанском наряде, особые взгляды, особый язык... страстные приверженцы аутодафэ и боя быков, горячие в любви... маха на улице – королева, в церкви – ангел, в постели – сатана»*. Средоточием этого средоточия оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев – «Фанданго» и «Хабанера».

Свои грани в обрисовку национального начала привносит образ друга Гойи Тореро – образ, раскрываемый в основном в череде контрастных интермеццо, написанных по стихам Гарсиа Лорки и последовательно прослаивающих всё хореографическое действие. Первое из них открывает траекторию его судьбы – он отправляется из родных мест в столицу, чтобы утвердиться в своём призвании.

*Когда уходят надежды
негаданно и нежданно,
Цветёт ли роза, как прежде,
звонит ли струя фонтана?*

*Где друг их ждёт, не дожждётся
под миртом, томимый жаждой?
Кто к их цветкам прикоснётся?*

(По два душистых у каждой?)

*Куда они ранней ранью –
красавицы в платье строгом?
Кому махнут на прощанье?
Пройдут по каким дорогам?*

Линия Тореро – отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала для творчества Гойи немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»). Тореро в определённом смысле тоже человек искусства. И его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «планеты Гойя» высвечен только небольшой отрезок (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

Как видим, испанская тема оказалась для Елены Гохман весьма притягательной, и она подавала своеобразие далёкой от нас территориальной культуры ярко, колоритно, подчас не без экзотической пряности. В кругу друзей её шутливо именовали «*выдающимся испанским композитором*». И для этого были определённые основания, поскольку художественный потенциал отмеченных выше произведений ощутимо превышает то, чем располагает музыка самой Испании последних десятилетий. А если говорить совершенно серьёзно, то в этом видится яркий факт неувядающего цветения испанской тематики, столь существенной для традиций русского музыкального искусства.

* * *

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выходящие за пределы локуса и приобретающие некое глобальное качество. Основные из них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

Говоря о первом, прежде всего подразумевается сильнейшее внутреннее напряжение, пронизывающее многие сцены, и тяжёлая печать сумрачной рефлексии, разъедающей сознание главного героя.

Причин для этого сколько угодно: исходящие свыше грозные инвективы, нескончаемый поток подавляющих воздействий, обрушивающихся на человека, и непрерывно плетущаяся вокруг него сеть интриг, вновь и вновь разыгрывающееся перед ним зловещее игрище бесов и, наконец, наплывы смятения, вызываемого то и дело возникающей внутренней неудовлетворённостью, которая так свойственна ищущей художественной натуре.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользкие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника.

Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «Обнажённую маху». Тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи»!) ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции»), открывается Пассакальей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мерность католического песнопения, политональное сочленение хора мужских голосов и грузно перекатывающихся оркестровых басов, зловещие отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлёстывающая дробь *tamburo militare* (военный барабан) – вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле – «С мёртвыми на мёртвом языке», как гласит название одной из «Картинок с выставки» Мусоргского).

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголов-

ком стихотворения Ф.Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений.

Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi* – всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти, приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в сговор с «блюстителем нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измывания.

Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («Отвергнув тех, кто проклят»).

Череда сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловращение брутальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

* * *

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет «Гойя» отвечает на этот вопрос двумя проверенными временем рецептами: *любовь и творчество*.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творческого процесса*. В наибольшей концентрации они представлены во 2-

й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине): нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями.

Далее – напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения. Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит с собой *поэзия любви*, связанная с образом Каэтаны. Образ этот представляет собой чрезвычайно сложный сплав ракурсов: есть здесь и горделивая статья высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (*герцогиня Альба!*), и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, и притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего – вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

*Любовь, любовь...
Как болят мои раны.
Сквозь какие туманы
я иду за тобой?*

*Любовь, любовь...
Соловьиное пенье,
острый нож и забвенье...
Погоди, постой!*

Любовь, любовь,
На счастье и му́ку
дай мне руку,
любовь!

В связи с рассмотрением лирической линии балета необходимо отметить очень важную деталь. Помимо того, что его звуковое воплощение требует добавления к оркестру хора и вокала, примечательна ещё одна уникальная особенность. Состоит она в том, что в классическом балете обычно представлено единственное *Adagio* (па-де-де), где главные герои выступают в завершающем дуэте. В «Гойе» *пять* таких *Adagio*, и в них в различных ракурсах раскрывается и красота чувства, и глубокий психологизм личностных отношений. Кстати, для каждого из них характерен срыв на кульминации, что прочитывается как извечная угроза человеческому счастью и мудрая констатация того, как непрочны всё в земном существовании.

Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой. Сближение Гойи с Каэтаной происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой – отсутствие подлинной жизненной силы, стынувшей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами).

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол – он погружён в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их пять

(повторим, случай в балетной практике небывалый), но одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной насторожённостью, на робких прикосновениях душ. Подспудное течение этой ворожбы знакомства определяет «змеисто» стелющийся хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них уже было сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье *Adagio* – одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытье лирической истомы. Зыбкое марево «плывущих» струнных в его полиметрическом наслоении на *ostinato* целотонного комплекса нисходящей фигурации создаёт поистине сомнамбулический эффект погружения в некие миражи, гипнотически завораживающие и вместе с тем пугающие магией «экстрасенсорного» иррационализма.

Четвёртое *Adagio* – поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора – срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее – мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия...

Последняя из таких сцен – реквием по навсегда утраченной возлюбленной, которая предстаёт в сознании художника осиянной боже-

ственным светом. Но, кроме того, возвышенная печаль этого *Adagio* венчает повествование итоговой мыслью, которая отвечает второй части названия романа Фейхтвангера: «Гойя, или Тяжкий путь познания». «Тяжкий путь познания» жизни, пройденный героем балета, отмечен музыкой, несущей в себе благодать катарсического очищения и передающей восхождение к Вечности.

Это просветлённая песнь прощания и прощения, и с её звуками неизбежно струится с небес печаль красоты и красота печали. Она плывёт над брэнной землёй, соединяя ныне живущих со всем прошлым и всем будущим. Она возносит над земной юдолью, открывая в человеческих душах сокровенно-неизъяснимое. Ради этой светлой печали-красоты, ради этого откровения и благодатного очищения можно пройти любые страдания, оно оправдывает в человеческом существовании всё и вся.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Эпилог*. Перебрасывая тематическую арку к *Прологу*, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковские строки.

И вечный бой!
Покой нам только снится...

* * *

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры (включая *камерную* ораторию «Испанские мадригалы», а также *камерные* оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле»), то с середины 1990-х годов её художественные интересы сосредоточились на *крупных полотнах ораториального плана* (ведь даже «Гойя» в определённом смысле балет-оратория).

Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим представлениям об облике оратории как монументального произведения самой серьёзной проблематики. Причём в русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из такого рода сочинений стала «*Ave Maria*» (2000) с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Оригинальность авторского замысла в данном случае вне всякого сомнения. Мы привыкли к тому, что «*Ave Maria*» – это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф.Шуберта и Ш.Гуно). У Е.Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, и подобное приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые.

В ходе развёртывания данного повествования как бы перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповедям и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: **I. Jntroitus**, **II. Credo**, **III. Crucifixus**, **IV. Sancta Maria**, **V. Finalis**. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника-предвещения и усиливают атмосферу священнодействия.

Оратория построена по законам концентрической, зеркально-симметричной формы. Крайние части корреспондируют между собой состоянием благостной молитвенности, гармонии и умиротворённости, чему отвечают тихая звучность и консонантная вертикаль.

Jntroitus – протяжённейшая по времени пантеистическая прелюдия, живописующая некий Эдем, исполненный первозданной чистоты, «райские сады», расцвеченные звончато-хрустальными звучаниями. Здесь сливаются воедино парение человеческого духа и осанна, нисходящая с небес (тончайшим образом дифференцированное струение струнных), а кроме того – это и мир светлых мечтаний, с которыми матери выносят своих детей в круг бытия.

Текстовая канва закономерно открывается первым из богородичных гимнов – *Salve Regina*. Грудной тембр меццо-сопрано *solo* – истинно материнский голос, к которому время от времени присоединяется нежный подголосок дисканта, символизирующий младенческую беспорочность.

В **Finalis**, выполняющем функцию послесловия, в тех же благостно-лучезарных тонах вновь и вновь слышатся гимнические распевы во славу животворящей силы, дающей начало всему и вся. Развёртывание цепи этих распевов построено таким образом, что их бес-

конечная нить постепенно словно истает в далях мироздания – характерная для подобных эпизодов поразительная тонкость оркестрового письма приобретает здесь особую символическую окрашенность.

Второе концентрическое кольцо композиции образуют II и IV части.

В *Credo* обретение и утверждение Истины (торжественно-императивные возгласы) сопровождается вхождением незримого героя произведения в полосу испытаний и тягот. Возникающее сгущение сумрака и нагнетание напряжённости акцентируется разработкой интонационной сферы холодновато-аскетичных песнопений григорианики и Раннего Возрождения (примечательно господство мужских голосов).

Противоположна этому смысловая траектория *Sancta Maria*: преодолевая жестокие борения суровой реальности, волна за волной нарастающий поток живительного тепла дарует всепобеждающую силу красоты и покоряющей человечности. Не случайно на данном драматургическом этапе абсолютно доминирует звучание солистов (тенор и меццо-сопрано) с хором, поддержанное преимущественно струнной группой.

Событийным и драматургическим центром оратории становится *Crucifixus*. И, в свою очередь, центром этого центра является большой раздел, суть которого можно определить понятием *Голгофа*.

Когда оркестр всей мощью ресурсов своего *tutti* рисует картину бичевания, и в неотвратимом напоре грохочущей всеподавляющей звуковой массы тонут стоны, стенания и вопли людских толп, естественно представить себе коллапс глобальных катаклизмов, крестный путь всего человечества и мучку всеобщего бытия (не случайно ключевой фразой здесь становится *Dies irae*). А когда вступает орган *solo* со всем присущим ему громогласием величественного *grandioso*, нетрудно уразуметь, что это глас праведного гнева, возмущения и протеста, отповедь человеческому неразумию вообще.

В музыке данного раздела совершенно очевидно стилевое столкновение жёсткого авангарда (оркестровый массив) и высокой патетики баховского типа (солирующий орган). Характерный для эстетики Постмодерна стилизованный плюрализм используется здесь в целях наиболее эффективной обрисовки соответствующих образов и состояний.

То, что представлено в органном звучании – несомненный *неоклассицизм*. К этому стилевому направлению Елена Гохман всегда испытывала особое тяготение, и в его рамках она создала немало превосходных произведений, в том числе один из своих шедевров – знаменитую «Элегию» (II часть концерта для оркестра «Импровизации», но существует и как самостоятельное произведение для разных исполнительских составов).

Её неоклассицизм предстаёт в очень широком спектре наследуемых традиций: от средневекового хорала и ранессансной полифонии через Баха, Генделя и Вивальди к Моцарту, Бетховену, а далее – к суровой аскезе сакральных песнопений, напоминающих стиль позднего Листа. В этом сказывается присущая композитору приверженность духу и принципам музыкальной классики. И если говорить более конкретно, то используются эти связи чаще всего для того, чтобы ярче раскрыть мир подчёркнуто возвышенных мыслей и чувств.

Возвращаясь к оратории «*Ave Maria*», следует подчеркнуть, что воспевание Богородицы сопряжено именно с неоклассической стилистикой, но как свободно и по-новому истолковывается она и какой вдохновенный, исключительно широкий и пластичный мелодизм порождает она у этого композитора!

Может быть, самый показательный пример в этом отношении находим в IV части, где генеральную кульминацию всего произведения являет гимн именно на текст молитвословия «*Ave Maria*» – необъятная в широте своего дыхания кантилена удивительной, светозарной красоты, поистине «бесконечная мелодия» (свыше шести минут непрерывного интонационного тока). Стилистически эта кантилена собирает в единый концентрированный пучок то, что нам памятно в многовековой кладези песнопений, посвящённых Богородице: от Жоскена Депре до Шуберта и Гуно.

Отмеченная выше сюжетная канва повествования о земном пути Сына человеческого может быть прочитана и как проекция жизни человеческой вообще: от идиллий детских лет через труды и испытания бытия к гибельному исходу и светлому «постскриптому», если жизнь была достойной.

Подытоживая, можно с полным основанием утверждать: уже одного произведения, подобного «*Ave Maria*» Елены Гохман, было бы достаточно для того, чтобы войти в анналы мирового искусства. Эта оценка подкрепляется в данном случае тем, что композитор опирается здесь

на всеобъемлющий сплав стилевых манер, определяющий общечеловеческий масштаб ораториального действия.

* * *

Отмеченный выше мелодизм с его необычайной широтой и наполненностью становится в художественной системе Елены Гохман точкой опоры среди изображаемых тягот и драм современности, о которых в призме сюжетики прошлого рассказывает она в ораториях «*Ave Maria*», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...».

Особенно очевидна подобная актуализация в вокально-симфонических медитациях «Сумерки» (2003), где в трактовке избранных вербальных текстов всемерно акцентирована самая жгучая проблема современности – проблема сохранения природы и выживания человечества.

Всё необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Две называвшиеся выше оперы (элегические «Цветы запоздалые» и весёлая рождественская комедия «Мошенники поневоле») – дань её пиетету Чехова, а «Сумерки» – настоящий монумент его дару ясновидения.

Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии природы, но и для экологии нашего духа, в котором обнажилось так много противоречий и «трещин» разного рода. Эта пророческая боль ощутима, например, в пьесе «Чайка», где возникает образ бесцельно убитой птицы, или в другой знаменитой драме, где лейтмотивом становится звук топора, которым вырубает вишнёвый сад, а с ним и красоту, поэзию жизни.

Вслед за писателем, усиливая и заостря музыкой сказанное им (как и в случае с поэзией Марины Цветаевой), Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом – отсюда своеобразие жанрового обозначения: *Вокально-симфонические медитации*. Опираясь на краткие извлечения из пьес «Дядя Ваня» и «Чайка», а также из рассказа «Без заглавия», композитор развернула большую композицию единого дыхания, но с достаточно ясным членением на три раздела.

Её проблемно-смысловым центром становится именно центральный раздел (он и по времени занимает свыше получаса, то есть более половины всего произведения). Здесь повествуется о драме

земного существования, перерастающей в наши дни в трагедию, о неразумии человеческом, которое может привести к всеобщей и окончательной катастрофе.

Гибнут миллиарды деревьев, лесов всё меньше и меньше, климат испорчен, и с каждым днём Земля становится всё беднее и безобразнее... Человек разрушает всё, не думая о завтрашнем дне... Надо быть безрассудным варваром, чтобы разрушать то, чего мы не можем создать!

И затем предрекается неутешительная перспектива грядущего опустошения.

Люди, львы, орлы, рогатые олени, молчаливые рыбы, морские звёзды – словом, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Пусто, на лугу уже не просыпаются с криком журавли. Ни одного живого существа... Пусто... Холодно... Страшно...

Данный многоэпизодный раздел выстроен на взаимодействии контрастов. Его основа – пресс надвигающихся тревог и бедствий. И, разумеется, суть не только и не просто в нарастающей угрозе экологии, за этим стоит мрачная громада тягот, напряжений и катаклизмов нынешнего бытия.

Выдержанные в жёстких урбанистических ритмах взвихренно-экспрессивные токкаты оркестра, основанные на трении диссонансов кластерные наслоения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана – всё это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по «Гойе» и «Ave Maria» хорового *Dies irae* как устрашающего знака жутких кошмаров Судного дня заблудшего человечества.

Описанной звукосемантической основе сопутствуют попытки противостояния наплывам ужаса через напоминания о том, что всё могло быть иначе (реминисценции тематизма первого раздела), через блики робкой надежды на лучшее (в опоре на тихое звучание струнных), через настоятельные предостережения и взывания к разуму, что в самом развёрнутом *solo* органа с его патетикой сверхнасыщенных звучаний приобретает характер сигнала SOS.

Но результат этих попыток неутешителен: холодное выстукивание высоких ударных как символ «костлявой старухи», хрупкие, тоскливые ламентации женских голосов – так воплощается смертная тоска покинутого человечества, затерявшегося в пустоте безжизненной Вселенной.

Если публицистической заданности рассмотренного раздела соответствует преобладание речитации (как солиста, так и хора и даже оркестра), то в начальном и завершающем разделах оратории в свои права вступает мелос, широкий распев. В начальном разделе это определяется стремлением передать гармонию природного и человеческого мира. Так было когда-то и так могло быть всегда, если бы люди бережно относились к законам естества и поддерживали разумное равновесие различных начал жизни.

Утром, когда с росой целовались первые лучи, земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды. День подходил на день, ночь на ночь.

От музыки исходит дыхание тепла и света, в ней много воздуха и утренней свежести. Звучание деревянных духовых (флейта, гобой, английский рожок, кларнет) придаёт ей отчётливо пасторальный оттенок. Кроме того, в инструментальных партиях немало идёт от пения птиц.

Мягкие переходы из тональности в тональность расцвечивают лучезарную колористическую гамму неизменного мажора. Ощущение тишины, покоя, умиротворённости поддержано баюкающими колыбельными ритмами. Так рисуется благодать Божьего мира, земной рай, и на кульминациях этой идиллической картины троекратно произносится торжественное славословие «Аллилуйя!»

Текст заключительного раздела оратории также давал основания пестовать «царство кантилены». При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Мы отдохнём. Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах. Мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии. Я верую, мы отдохнём.

В цепи взаимодополняющих эпизодов, создающих многоцветный спектр финального раздела, особенно выделяются два. Первый из них основан на струении нисходящей мажорной гаммы, постепенно опускающейся из верхнего регистра в нижний, что как бы воочию передаёт нисхождение троицы *вера – надежда – любовь* с небесных высот к земной тверди.

Обратившись к характерному приёму из арсенала *минимализма*, композитор добивается поразительного эстетического эффекта: элементарная гамма – и ничего больше, но поданная в сложном плетении голосов и в разном ритме (отдалённо напоминая «*Cantus* памяти Бриттена» А.Пярта), к тому же только скрипки, но в многочисленных *divisi* – всё, казалось бы, проще простого, однако остаётся лишь удивляться тому, как «из ничего» рождается настоящее чудо выразительности.

Второй эпизод – завершающий гимнический распев «Я верую», который следует отнести к высшим художественным откровениям Елены Гохман. Его лироэпика представляет собой органичайший симбиоз вроде бы разнопорядковых образных граней. Он звучит очень лично и вместе с тем общезначимо, проникновенно и величаво, сохраняя полновесность земного чувства и вознося к горнему.

Эхообразные имитации каждой фразы поочерёдно во всех хоро-вых партиях создают благодаря имитационному «умножению» впечатление мягкого, но неукоснительного утверждения авторской мысли. Наконец, светозарность этого воспевания, соприкасающаяся с представлением о небесной лазури, сочетается с чисто лирической прочувствованностью (черты серенады, подкрепляемые характерным «бряцанием» *pizzicato* струнных).

* * *

Последней ораторией Елены Гохман стали духовные песнопения «**И дам ему звезду утреннюю...**» (2005) для мужского хора и камерного оркестра. Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия.

Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения, что подчёркнуто обозначением *духовные песнопения*. Это начинается с текстовой канвы, которая опирается на избранные строки из православных канонических песнопений, псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова».

В первом разделе после торжественно-ритуального вступления внимание концентрируется на разного рода ламентациях: поведав о горестях и невзгодах житейских, человек в своих сетованиях взывает к Творцу о помощи и защите.

*К Тебе, Господи, возношу душу мою.
Призри на меня и помилуй меня,
Ибо я одинок и угнетён.
Скорби сердца моего умножились,
Выведи меня из бед моих.
Услышь меня, Господи.
Не отверти лица Твоего от меня.
Выведи из печали душу мою.
Услышь меня, Господи,
Спаси, Господи,
Спаси меня.*

Следующий раздел вещает о неразумии человека, по причине чего жизнь его погрязла в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света. Естественным, что здесь определяющими становятся наплывы смуты и душевного мрака, то и дело проносятся апокалиптические видения.

*Обрушились народы в яму,
которую выкопали.
В сети, которую скрыли они,
запуталась нога их.
И не раскаялись они
в делах рук своих.
И не раскаялись они
в убийствах своих.
И омрачились солнце и воздух,*

*И небо скрылось, и звёзды небесные
пали на землю,
Ибо пришёл великий день гнева Его.*

Только тому, кто способен подняться над бездной прегрешений, грядёт избавление от мук, и да воздастся праведному благодарением по справедливости – таков смысл последнего раздела.

*Се, стою у двери и стучу;
Если кто услышит голос Мой
и отворит дверь,
Войду к нему и буду вечерять с ним,
и он со Мной.
Знаю твои дела – и любовь, и служение,
и веру, и терпение твоё,
И то, что последние дела твои
больше первых.
Се, стою у двери
И дам ему звезду утреннюю.*

Хорошо представляя себе все изъяны людской породы и всё зло, на которое она способна, композитор в неизмеримо большей степени хочет видеть в человеке доброе и глубоко сочувствует ему в его тяготах, с болью в сердце говорит о тех, кто погряз в трясине бедствий. И потому финальная нота произведения проникнута стремлением пробудить надежду на лучшее, одарить верой в духовное возрождение.

*В грядущий день уничтожена будет
нечестивость земли.
И смерти не будет уже, ни плача,
ни болезни уже не будет,
Ибо прежнее прошло.*

Таково художественное кредо композитора, и безусловный гуманизм её этической позиции в полной мере проявил себя во всех трёх её ораториях первой половины 2000-х годов. Но, в отличие от предыдущих, третья из них целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами.

В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения. Так что по сути оратория «И дам ему звезду утреннюю...» воспринимается как молебен за Россию – Россию неустроенную, бредущую в слепоте путём нескончаемых неурядиц и катастроф.

В этом, возможно, сказываются гены, имеющие у Елены Гохман по крайней мере четыре истока. Две «крови» шли от отца – еврейская и немецкая (его мать из коренных немцев Поволжья). А по материнской линии к основной русской крови добавилась примесь итальянской (бабушка композитора происходила из семьи Скалигеровых, которые свою родословную возводили к потомкам Данте Алигьери). И что касается этой линии, дед Елены Владимировны Николай Андрианович Быстров после окончания Саратовской духовной семинарии держал приход в одном из сёл Саратовской губернии, а вскоре после Октябрьской революции умер в тюрьме.

Сестра бабушки Александра Тимофеевна Скалигерова была замужем за отцом Михаилом (Сошестввенским), настоятелем одной из церквей Саратова. Когда мать композитора Нина Николаевна Быстрова осиротела, её приютила именно эта семья. Сам отец Михаил был репрессирован в 1930-е годы и погиб в лагерях (сейчас готовятся необходимые документы, чтобы причислить его к лику святых великомучеников). Можно предположить, что отмеченная наследственность сыграла свою роль в реализации замысла оратории «И дам ему звезду утреннюю...».

Женский взгляд Елены Гохман и Марины Цветаевой

«Память жанра» (М.Бахтин) – весьма совершенный механизм, и, наверное, о нем можно сказать словами известного героя Конан Дойля: это такой «чердак», который хранит только нужные вещи. Но за наслоениями времени некоторые жанровые константы становятся неразличимы – к ним привыкаешь, как к данности, чему-то естественному и неотъемлемо присущему, и даже перестаешь придавать им значение.

Жанр лирического вокального цикла неизменно хранит память о своем романтическом происхождении, вновь и вновь возрождаясь как «исповедь сына века». Проакцентируем в этой знаковой формуле Альфреда де Мюссе, синонимичной самому жанру, не «исповедальность» (которая, в соответствии с «веком», изменялась, приобретая то философское, то эпическое наклонение), а мужскую репрезентативность – одну из самых устойчивых составляющих жанровой парадигмы (нечто разумеющееся само собой, поскольку образ «художника», «поэта» или просто «героя», наделенный автобиографическим подтекстом, был рожден в мужском анклав поэтов и композиторов).

Эта позиция в рамках жанра сохраняла свое значение на протяжении двух столетий: композиторы-мужчины не часто обращались к воссозданию женских образов в вокальных циклах. Может быть, тонкая женская душа отпугивала таинственностью, недоступной для мужского взгляда, в ожидании, когда женщина-композитор откроет пути к воплощению женского образа и создаст портрет «героини», равный «герою»? Ведь уже давно существует и «женский роман», и «женское кино»... А вокальный цикл – это жанр, как будто специально предназначенный для воплощения «женской» темы.

Подтверждением этого может служить вокальный цикл Елены Владимировны Гохман «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой, появившийся в 1988 году, удостоенный Государственной премии, изданный и многократно исполненный, заслуживший слушатель-

скую любовь. Попробуем раскрыть его образный мир в ракурсе женского взгляда, тем более что это – двойной женский взгляд, поэта и композитора.

Основу «Бессонницы» составили шестнадцать номеров, представляющих раннее творчество М.Цветаевой (сюда вошли как отдельные стихотворения, так и заимствованные из одноименного, «ахматовского», «блоковского» и «жуановского» циклов). Его название, «излучающее» эзотерический смысл (бытие в некоем «пограничном» состоянии между явью и сном, днем и ночью, жизнью и смертью), в конечном итоге восходящий к архетипу «всенощного бдения», наделяется значением метафоры одиночества и реализуется в психологическом топосе «повествования» (все события совершаются в мире отдельной женской души). В основу лирического сюжета положена драма разрыва, преломленная в традиционном «любовном треугольнике», который составляют Она (героиня), Он и Соперница. Однако в лирико-психологическом контексте драматическая ситуация не получает развития («другие лица» высвечиваются только во внутреннем взоре героини), а «треугольник» постепенно распадается: сначала идентификация героев (Он – Она) в персонажной паре «Дон Жуан – Донна Анна» исключает не получающую «имени» Соперницу, а в итоге героиня прощается и с любимым, отдаваясь во власть ночи и одиночества. Сюжет разворачивается как ряд психологических состояний, отражающих напряженную внутреннюю жизнь героини, ее борьбу за счастье и любовь, завершающуюся переходом к стоицизму полного самоотречения. В целом – это линия судьбы: сквозь тернии страданий – к приятию своей доли.

Несомненная схожесть такой направленности с психологическими сюжетами вокальных циклов Шуберта и Шумана обнаруживает принадлежность цикла романтической традиции, которая усилена монологическим характером высказывания, исповедальностью и проникновенностью лирической интонации. Но поглощенность идеей, выраженной в названии, длительное переживание одного состояния, пребывание в нем, когда внешний мир перестает существовать даже как отголосок страдания, – все это представляется приметами женской душевной организации.

Метафору одиночества («бессонница») назовем контекстным словом, объединяющим произведение, составляющим его смысловой стержень. Оно получает выражение на различных уровнях текста – в смысловых структурах интонационного микро- и макроуровней и в

драматургическом рельефе целого. Рассмотрим его становление по мере укрупнения и концентрации смысла.

На периферии семантического поля контекстного слова широко рассредоточена сеть смысловых акцентов, связанных с интонационными микроструктурами. Они возникают как моменты интонационно-ритмической трансформации поэтического текста, связанные с «курсивным» выделением значимых слов. В этот процесс включаются:

- ритмическая переакцентировка, вступающая в противоречие с ритмом стиха – например, в № 1 рельеф ритмически выделенных слов «давит» («*воспоминанье слишком давит плечи*»), «и в раю» («*я о земном заплачу и в раю*»), «беспокойно» («*я буду беспокойно ловить твой взор*») выносит на поверхность смысл неизбежного страдания;

- распевы (встречающиеся не так часто и тем привлекающие внимание) – например, в № 14 это слова «проклятой» («*А крылатая была проклятой*») и «много» («*Где-то было много-много сжатых рук*»), антитеза которых вносит дополнительную экспрессию в восприятие образа одиночества как островка «проклятости» и заброшенности посреди океана любви.

Аналогичную функцию выполняют названия вокальных номеров, предпосланные композитором безымянным стихотворениям Цветаевой. Эта принадлежащая словесному ряду надстройка, возникающая уже поверх музыкально-поэтического текста, в одном случае дублирует начальную строку стихотворений, в другом – ключевые фразы текста. К таким названиям относятся: «Ах, если бы двери настезь», сослагательность которого осмысливается как несбыточное желание разорвать одиночество, акцентирует замкнутость бытийного пространства; это и названия, связанные с образом ночи, наделенным концептуально значимой метафорической аурой, – «Где-то в ночи» (№ 8), «Живу, не видя дня» (№ 10), «Ночь» (№ 15).

Структуры интонационного макроуровня образуют стабильный, драматургически рельефный слой лейтинтонаций, эквивалентных контекстному слову, – темы страдания и самоотречения. Тема страдания, совпадающая с начальной поэтической строкой № 1 («*Воспоминанье слишком давит плечи*»), получает выражение в нисходящей малосекундовой интонации, смягченной возвратным движением («отсветом надежды») [пример № 1]. Тема самоотречения, окончательно складывающаяся в последнем романсе цикла («Свете тихий»), обретает четкий контур тонического квартсекстаккорда, семантика

которого столь же архетипична (сконцентрирована в ауре «кадансового», сопряженного с семантикой конца).

«Интонационная фабула» (термин И. Барсовой) получает развитие в психологическом топосе контекстного слова, на синтагматической оси текста. В эзотерическом топосе формируется парадигматический метафорический ряд, создающий символическое толкование психологического сюжета.

Рассмотрим каждый из них.

Синтагматическая структура текста, совпадающая с временным становлением интонационной фабулы, распадается на три этапа: №№ 1 – 5, №№ 6 – 7, №№ 8 – 16.

Первый круг романсов сопряжён с погружением в семантику страдания. Состояние душевной боли очерчено исходной лейттемой, развивающейся секвентно (средняя часть № 1 и № 2), возникающей в окончаниях фраз (№ 3), в кульминации (№ 4). В соответствии с интонационной двойственностью самой темы (содержащей, наряду с нисходящей секундой «страдания», восходящую секунду «надежды»), психологический ритм этого ряда романсов неровен: осознание безысходности приходит не сразу. Еще рождаются порывы (в секстовых и терцовых взлетах: №№ 1, 2, 4); еще душа находится в плену иллюзий (отраженных в мажорном, просветленном варианте темы «райских видений» первого романса, получающем продолжение в №№ 2 и 4), напряжена надеждой и борьбой в обращении к сопернице, построенном на активных пунктирных ритмах (№ 3).

Достижение предела в развитии темы страдания (фиксирующее моменты осознания безысходности) связано с возникновением в №№ 3 и 4 семантически однозначного варианта темы (разомкнутой нисходящей секунды), исключаящего интонацию надежды. Появляющаяся на сломах кульминационных вершин, подчеркнутая динамически и темпово, обновленная тема страдания обогащается экспрессивным штрихом – малотерцовым сдвигом гармонии (в № 3 – Ges – a, в № 4 – A – c) [пример № 2]. И, наконец, кульминационный романс в первом кругу стихотворений (№ 5, «Два солнца») утверждает безраздельное воцарение состояния безысходности. Его метафорическим выражением становится тема креста, складывающаяся из двух интонаций надлома, данных на расстоянии – в фортепианных вступлениях к каждой строфе. Это почти графическое, прочерченное экспрессивным, динамически заостренным штрихом, «изображение» возникает в ауре визуализации поэтического образа – «пе-

рекрестья лучей» (*«Два солнца стынут»*) [пример № 3]. Тема креста и сопутствующая ей тональность си минор (устойчивый музыкальный знак смерти в поэтическом контексте «бессонного», ночного, беспросветного существования) претворяются в метафору, прочитывающуюся как утрата прежнего бытия, сердцевиной которого была любовь и слияние с любимым.

Два центральных романса (№ 6 «Откуда такая нежность?» и № 7 «Дон Жуан») образуют в цикле отдельное интермеццо, исключаящее лейттему, связывающую героиню с возлюбленным. Однако именно ее отсутствие, относящееся к разряду минус-приемов, обуславливает смысловое наполнение этих номеров цикла, утверждая семантику разрыва: отчуждение героя решается в двух планах – изнутри и извне, как переживание и представление. Так, образ вопрошаемой нежности («Откуда такая нежность?») рождается в обилии новых кантабильных интонаций, раздвигающих горизонты души, и предстает как одинокое, неприкаянное, отчужденное чувство, утратившее объект излияния. Сквозной вопрос, вынесенный в название романса, оказывается не столь риторичен и просветлен, как у Цветаевой, – он трагически переосмыслен, ибо ответ вытекает из предшествующего контекста: нежность источает переполненное ею, «кровоточащее» сердце.

В «Дон Жуане» интонационное отчуждение формирует новый ракурс восприятия любимого – взгляд со стороны, представляющий образ героя в архетипе «вечного любовника», в чьей ауре скрестились предательство и любовь (диссонантность и остринатность, скандирующая речитация по звукам уменьшённого септаккорда высвечивают в его образе темные черты). Контрастное сопоставление в партии сопровождения «однотрунных», интонационно ускользающих (по звукам уменьшенных трезвучий) «гитарных» переборов и «*презвонкого колокольного звона*», подавляющего величием и строгостью звучания «гитару» Дон Жуана, подчеркивает ее чужеродность, неслиянность с «русским» началом. Русская ментальность, выраженная в колокольности, в дальнейшем все больше сказывается в героине и понимается как духовное просветление, преодоление страстных порывов и желаний.

Заключительный круг стихотворений (№№ 8–16) объединяется, с одной стороны, развитием и доведением до кульминации темы «креста», создающей устойчивый каркас психологического бытия героини, с другой – постепенным прорастанием и утверждением те-

мы самоотречения. В пределах первого интонационного комплекса секундовые элементы, «распыленные» по всей мелодической ткани (в соскальзываниях по полутонам, сопоставлении встречных хроматических линий), достигают трагедийной сконцентрированности и законченного «графического изваяния» в кульминации «Донны Анны», в максимальном сближении секундовых сопряжений [пример № 5].

Тема самоотречения прорастает в пространстве секундового комплекса, пересекаясь в едином семантическом поле с темой креста и занимающими все большее место поэтическими образами ночи (самоотречение и погружение во мрак представляют собой метафорические синонимы). Интонационный абрис темы самоотречения, «становящийся», увенчанный «секундами страданий», возникает в № 8 («Где-то в ночи»), № 11 («В огромном городе моем ночь») и №12 («Прекрасная моя беда»), постепенно перемещаясь из окончаний фраз в начало мелодических построений, тем самым утверждаясь в качестве новой темы, «чистый», «ставший» облик которой рождается в заключительном романсе цикла [пример № 4].

Так выстраивается последовательность психологических «событий» от темы страданий к теме самоотречения, психологическое содержание которой антитетично: воплощаемое ею безмолвие души исполнено крика. Как это ни парадоксально, последний романс «Свете тихий», поэтический текст которого является свободным переводом православной молитвы, а музыкальный преодолевает экспрессивно заостренные интонации, не воспринимается как изживание боли. Строгость и собранность вокальной интонации, ритмическая выровненность итоговой темы создают не столько состояние внутреннего преображения, сколько образ зрительно-портретный, в котором напряженный «страдальческий оскал» (Булгаков) «стирается», и утверждается иконописная ровность и непроницаемость черт. Образ излучает святость и благоговейность (преображенную нежность), а последнее обращение к герою («Свете тихий – святые славы – Вседержитель моей души»), сопровождаемое только одним звуком – терцией лада, – осознается как пластический «жест»: повышение минорной терции на завершающем звуке мелодии вносит последний штрих на «клик» героини, посылающей любимому улыбку прощания и прощения. Но под монашеской «схимой» продолжает жить тот сгусток боли, который определял направление сквозного лирического тока на всем протяжении вокального цикла. Эмоцио-

нальный накал «гасится», свертывается вовнутрь, приглушается, но не знает исхода.

Парадигматическая структура текста, которую формирует развертывание эзотерического топоса контекстного слова, складывается из метафорических и символических планов, переводящих психологический сюжет в вертикальное измерение смыслового континуума контекстного слова. При переводе «горизонтالي» в «вертикаль» особенно важна роль темы креста и секстовой интонации, которые в пространстве психологического топоса слова осознаются как воплощение аффекта, в пределах эзотерического – как символические знаки трагического прочтения «Бессонницы», осуществляемого в двух планах – извне и изнутри. Первый связан с приемом интертекстуальности, второй представляет единую многоуровневую метафору души.

Уровень интертекста в цикле создают романсы № 7 и № 13 – «Дон Жуан» и «Донна Анна», персонажи которых, как двойники главных героев, предстают в качестве архетипов мужской и женской судеб в ситуации трагической любви. Общее пространство интертекста очерчивается единством музыкально-выразительных средств: идентичны жесткие пунктирные ритмы и «унифицированные» вертикали сопровождения; тема креста, озвучивая имена героев, окружает их ореолом трагического [пример № 5]. А в сцеплении «креста» с поэтическим образом дороги («*Кто-то шел со мною в ногу, / Называя имена*» «рифмуются») формируется метафора крестного пути героини.

Воплощение метафоры души связано с двумя образно-символическими рядами, восходящими к музыкально-поэтическим образам ночи и окна. Первый из них представляет собой синонимический ряд, включающий образы *ночи, смерти, угасания*: совмещенные в семантическом поле контекстного слова, они становятся метафорой самоотречения. Метафора *угасания* получает воплощение в интонационной модели, которая утверждается одновременно с темой креста в романсе «Два солнца» (№ 5): предшествующим номерам с их устремленными восходящими интонациями противопоставляется мелодическое «затухание» вокальных фраз, словно «гасящее» предыдущие порывы (в №№ 2 – 4), погружающее в безмолвие души. Эта мелодическая модель реализуется в романсе «Где-то в ночи» в нисходящих секвенциях по полутонам, хроматических «сползаниях» мелодической линии. Дополнительные акценты в установление

смыслового тождества ночи и смерти вносят темная, «ночная» тональность си-бемоль минор (находящаяся в единой семантической зоне с тональностью смерти), интонация надлома в кульминации на слова «Ах, Ночь!» и выделенная *sprechstimme* последняя фраза «Где-то в ночи человек тонет».

Этот образ дополняют метафоры коннотирующего характера. Так, в романсе «Прекрасная моя беда» хоральное сопровождение, преломляемое в смысловом диапазоне от тихого отпевания до тяжелого колокольного набата, углубляет семантику ночи-смерти метафорой погребения, вбирающей поэтические образы «Страшного суда» («Под рев колоколов на плаху / Архангелы меня ведут»).

Метафору погребения дополняет образ жертвоприношения, «прочитывающийся» в молитве Ночи (№ 15): вокальная партия романса претворяется в церковную псалмодию с преобладающим пением на одном звуке. Тем самым жертвоприношение осмысливается как вершина крестного пути на «голгофу» одиночества, достижение которой отмечено слиянием с ночью («Где-то в ночи человек тонет»). И, наконец, безраздельно ночь утверждается в последнем романсе цикла «Свете тихий», в котором аллюзия на «Лунную» сонату Бетховена (присутствующая в ровном течении триолей сопровождения) воспринимается буквально в «лунном» (ночном) образном значении.

Метафора души, сопряжённая с образом окна (двери), предстает в двух измерениях: распахнутой навстречу любимому («Ах, если бы – двери настежь / – как ветер к тебе войти!» – № 2) или вглубь себя и своих переживаний («люблю ... – раскрывать двери! – Настежь – в темную ночь!» – № 8). Эта метафора воплощается восходящей секстовой интонацией, реализуя закрепленную за ней в русском романсе семантику душевной и эмоциональной открытости [примеры № 6 и № 7]. Но особенно выразительна и рельефна нисходящая секста в заключительном романсе цикла: ее кадансовость (она звучит в окончаниях фраз) и подчеркнутость доминантой на фоне преобладающей тоникальности создают образ наглухо захлопывающихся «створок» души [пример № 8].

Идея «бессонницы», как предельного напряжения между жизнью и смертью, сопряжена с проблемой экзистенциального выбора, который для героини цикла определяется между борьбой за счастье и отказом от него. Второй путь оказывается психологически труднее, ибо отречение от надежды и уход в себя означает отречение от жиз-

ни. В философском трактате о смысле любви В.Соловьев развивает мысль о том, что бытие «в-себе» разрушительно для любви, а разрушение любви смертоносно («...несчастливая любовь весьма обыкновенно ведет к самоубийству в той или другой форме»). И в цикле Гохман поэтическое осмысление ситуации любовного разрыва сопряжено с метафорой смерти, близкой русской ментальности. Этот образ, по мере развития, наращивает смысловой потенциал в наслоении метафор, углубляющих его содержание, и сам оказывается метафорой в семантическом поле контекстного слова, ибо в своей индизказательности выражает экзистенцию героини, понимаемую как самоотречение.

Метафорическая структура, возникшая как результат мифологизации психологического сюжета, на уровне целого, объединяющего обе структуры текста, преобразуется в метафору высшего порядка, которая, как абсолютное выражение контекстного слова («знак с нулевым выражением», по Лотману), становится его наглядной конфигурацией. Развитие психологического сюжета, постепенно раздвигающее горизонты души, в конце концов, приходит к своему пределу. Однако психологическое движение устремляется не по восходящей линии (возможность восприятия «сюжета» цикла как духовного восхождения провоцируют очищение души от мирских страстей, внутреннее преображение, определяющие облик героини в завершении цикла), а, наоборот, осмысливается как нисходящее, уводящее в глубины души, достигающее самого дна. Такая векторность образует метафору колодца, с которой особенно согласуется метафора смерти, определяющая, с одной стороны, предел достигнутого одиночества, а с другой, измеряющая «глубину» самого «колодца», где воцарятся вечная ночь.

Двойной женский взгляд (поэта и композитора) не всегда един в цикле. При соотнесении двух «Бессонниц» (вокального цикла Гохман и раннего поэтического цикла Цветаевой) обнаруживаются различия. Трактовка бессонницы как «всенощного бдения», страстного томления души (при совпадении данной эзотерики у поэта и композитора) сопряжена у Елены Гохман с «драмой разрыва», чем объясняется включение в «женскую» вокальную «повесть» стихотворений из цикла «Дон Жуан», стихотворения «Сопреница...». Тем самым обнаруживаются скрытые доминанты в пространстве внутреннего мира композитора, отраженные в построении музыкального «сюжета», в контексте которого не только возникают новые связи, но и

происходит «размагничивание» имманентных цветаевских отношений: «именные» стихотворения-«иконы» – поэтические обращения Марины Цветаевой к Анне Ахматовой и Александру Блоку – переадресовываются (покрываются новым слоем «иконописи»), становясь посланиями к «далекому возлюбленному».

Однако «уходя» от Цветаевой в собственный мир, Елена Гохман все же возвращается к поэту именно в этой, заново выстроенной концепции, обнаруживающей точки соприкосновения с сюжетом стихотворения из цикла «Две песни» («Вчера еще в глаза дел...»¹). И здесь, и там – «драма разрыва», пребывание души в экзистенциальном измерении между жаждой любви и самоотречением, жизнью и смертью (между «воплем женщин всех времен» «*Мой милый, что тебе я сделала?*» и мольбой о прощении «*За всё, за всё меня прости, / Мой милый, что тебе я сделала*»).

Возвращение к одному и тому же поэтическому тексту у композитора – явление не новое. Но Елена Гохман, обращаясь к уже однажды использованному ею, и, видимо, не до конца «прожитому», внутренне не исчерпанному «сюжету», зашифровывает его, обогащая эзотерическим смыслом, широко раздвигая его психологический топос и сообщая ему напряжение настоящей внутренней драмы. Возможности одновременной координации смыслового пространства вокального цикла (в синтагматической и парадигматической структурах) позволили композитору совместить оба опуса («Вчера еще в глаза глядел...» и цикл «Бессонница»), а таинственная женская душа в таком многослойном, колодеобразном континууме (в котором «открытый» текст Цветаевой скрывает в своей глубине таинственный метатекст, а тот, в свою очередь, утаивает еще более глубокие тайны души) получила поистине всестороннее исследование.

Но это исследование, которое в целом осуществляется в одном направлении с поэтом, решительно расходится в главном, в трактовке образа героини. Двойной женский взгляд расходится в видении образа Донны Анны. У Марины Цветаевой он отличается негативным осуждающим восприятием – Донна Анна обвиняется поэтессой как виновница гибели Дон Жуана. Елена Гохман осмысливает «кастильский» сюжет по-своему. Прежде всего, осуждение она относит

на счет героя (доказательством чему может служить снятое в вокальном цикле последнее четверостишие цветаевского «Дон Жуана» с поцелуем, «развенчивающий» ракурс его «портретирования» в № 7), а образ Донны Анны трактуется ею как инобытие души героини. И если у Марины Цветаевой главным героем ее «Дон Жуана» является он сам, то героиня Елены Гохман – это, вне всякого сомнения, Донна Анна, но не мстительница, а страдальца. Душа ее впервые обнажается до самого дна, и неожиданно раскрывается как душа русская, наполненная *«презвонким колокольным звоном»*, русской романсовой элегичностью, твердый стержень которой образует церковная псалмодирующая интонация (заметим, что Марина Цветаева к русской ментальности адаптирует Дон Жуана). Такая несовпадающая реабилитация образов (у Цветаевой – Дон Жуана, у Гохман – Донны Анны), несущая в себе элемент самоидентификации автора и героя, вдруг неожиданно проводит между композитором и поэтом «водораздел», разъединяющий соавторов цикла на две традиции, соприкоснувшиеся в контексте вокального цикла. В одной из них царствует герой, многоракурсно представленный в фокусе мужского взгляда. В другой рождается настоящая «женская» исповедь, принадлежащая Елене Гохман и Марине Цветаевой.

Нотные примеры

Пример №1: №1, "Воспоминанье"

Вос-по-ми - на - нье слиш-ком да-вит пле - чи

Пример №2: №3, "Соперница"

accel. **Tempo I** *sf*

Сон, ко - то - рый толь - ко снит - ся.

№4, "В лоб целовать"

rit. *f* *a tempo* *rit.*

В гла - за _____ це - лу - - - - ю.

Пример №3: "Два солнца"

sf - p *sf* *sf*

a tempo

sf - p

8vb

Пример №4: №8, "Где-то в ночи"

Rubato *f* *rit.*

Ру - ки люб - лю це - ло - вать и люб - лю и - ме - на раз - да - вать,

№11, "В огромном городе моём - ночь"

mf

В о - гром - ном го - ро - де мо - ём ночь.

№12, "Прекрасная моя беда"

p

Е - щё и е - щё - пес - ни - сла - гай - те о мо - ём крес - те!

№16, "Свете тихий"

p

Ты про - хо - дишь на за - пад солн - ца, ты у - ви - дишь ве - чер - ний свет. Ты про - хо - дишь на за - пад солн - ца, и ме - тель - за - ме - та - ет след.

Пример №5: №13, "Донна Анна"

о пре - крас - ном, о не - счаст - ном Дон - Жу - не.

ff *espressivo*

Не бы-ло у Дон-Жу - а - на Дон - ны Ан - - - - ны!

Пример №6: №2, "Ах, если бы двери настежь"

a tempo

Ах, ес - ли бы две - ри на _____ стежь -

№8, "Где-то в ночи"

f

и е - щё _____ рас-кры - вать две - ри! - На - стежь -

Пример №7: №9, "Вот опять окно"

a tempo *cresc.* *rosso a rosso*

Не от свеч, _____ от ламп _____ тем-но-та _____ зажг-лась:
от бес - сон - - - - - ных глаз!

Пример №8: №16, "Свете тихий"

В ру-ку, блод-ну - ю от лоб - за - ний, не во - бю _____ сво - е - го гвоз-дя.

Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)

**«Лунная соната» Бетховена
как полистилистический феномен
(на примере музыки Елены Гохман)**

Посвящённая Джульетте Гвиччарди, фортепианная соната «*Quasi una Fantasia*» была написана Л.Бетховеном в 1800–1801 годах, издана в марте 1802 года, и уже при жизни композитора получила не только популярность, но и неоднократные попытки программного осмысления. Хорошо известно, что название *Mondscheinsonate* («Лунная» соната) было присвоено произведению Людвигом Рельштабом уже после смерти композитора. Поэт был уверен, что в первой части сонаты запечатлена гладь Фирвальдштетского озера тихой лунной ночью. Переписка Г.Гроссхема и Л.Бетховена свидетельствует о том, что некоторые современники композитора связывали содержание первой части сонаты со стихотворением И. Зейме «Молящаяся. Молитва дочери о смертельно больном отце» [1]. Содержание этого стиха (предчувствие смерти, страстная мольба о жизни) перекликается с жизненными обстоятельствами композитора (крах любви, болезнь), получившими отражение в «Лунной» сонате и «Гейлигенштадском завещании» Бетховена. Так уже в самом начале своей жизни, соната «*Quasi una Fantasia*» получает неоднозначную трактовку и в дальнейшем становится предметом творческого вдохновения разных композиторов, осмысливается в музыковедческих исследованиях, выступает полистилистическим феноменом в музыке композиторов XX века.

В.Холопова говорит о «Лунной» сонате как шедевре, художественном открытии вследствие жанрово-стилевой многоплановости сочинения, вместившего бездонную глубину и внешнюю простоту [2, 79]. Предвестница новой сонатной формы и новой романтической эпохи в музыкальном искусстве, «Лунная» соната стала «брендом» мировой художественной практики нескольких столетий: с начала XIX века – до наших дней. К смысловым знакам музыки «Лунной» обращались представители самых разных направлений художествен-

ного творчества. В мировом кинематографе это художественный фильм «Лунная соната» с участием Яна Падеревского (Лондон, 1936 г.) и Чарльза Фаррелла (Голливуд, 1937 г.). В изобразительном искусстве, ночная аура сонаты запечатлена в полотнах А.Лопухова, Р.-Х.Хаустона, в скульптурах П.Блоха. «Лунная соната» – название литературно-поэтических произведений К.Бальмонта, Я.Рицорса, Г.Реймерса, А.Днепров, К.Гриппенкерль, А.Гужель, А.Маркина, В.Полозкова и других авторов. К содержанию «Лунной» сонаты апеллируют проза и поэзия. Например, роман «Соната в до-диез миноре» немецкого писателя Герхардта фон Аминатора [3, 27], стихотворение «Quasi una Fantasia» А.Фета и И.Нордлинга. Музыка сонаты «звучит» со страниц романов классиков, например, Л.Толстого.

Но наибольшую популярность соната обретает в музыкальном искусстве, начиная от оркестровых, хоровых, хореографических интерпретаций «Лунной» и кончая транскрипциями, обработками и полистилистическими композициями академической и популярной музыки. Последняя выступила характерной средой обитания «Лунной» сонаты в её джазовом¹, симфоджазовом² и роковом³ преломлении. В современной академической музыке текст «Лунной» сонаты цитируется многими авторами. В зависимости от драматургического замысла, «Лунная» предстаёт «документом эпохи» (вторая часть Седьмой симфонии Д.Шостаковича⁴); «поэтическим образом Вечной Музыки» (Альтовая соната Д.Шостаковича) [2, 231–232]; мемориальным жанром, «Adagio памяти великого композитора» (Альтовая соната Д.Шостаковича) [4, 59].

В сочинениях композиторов второй половины XX века, стилевой диалог и цитирование культурных «объектов» приобретают многовекторный характер. Признаки иных эпох, стилей могут воспроизводиться на базе коллажной и симбиотической полистилистики; через тематический материал, название, форму, фактуру, нотацию или исполнительскую манеру. В этом плане показательно обращение раз-

¹ Джазовое переложение «Beethoven's Moonlight Sonata», выполненное Гленом Миллером для своего оркестра в 40-х годах XX века.

² Композиция Ventures «Beethoven's Sonata in C# Minor» для симфоджазового оркестра и смешанного хора.

³ Композиция «Beethoven vs. Vivaldi» из репертуара группы «Ultra Max Techno Classica», построенная на пересечении тематизма «Лунной» Бетховена и «Грозы» («Времена года») Вивальди.

⁴ Как отмечает В.Холопова, включением гротескной аллюзии на «Лунную», Шостакович словно «задаёт вопрос своим современникам: как могла страна, породившая Бетховена, породить также и немецкий фашизм?» [2, 17].

ных современных композиторов к содержательному феномену «Лунной» сонаты Бетховена. Таковы цитаты небольших её фрагментов в Концерте для струнных и фортепиано А.Шнитке, в четвёртой части «Musik für die Stadt Forst» Ф.Караева, в песне «Ноктюрн» А.Бабаджаняна. Жанровая аллюзия на «Лунную» отличает группу сочинений композиторов разных стран (Кара Караев и Фарадж Караев, венгр Дьёрдь Куртаг, поляк Хенрик Гурецкий, испанец Луис де Пабло) под общим названием «Quasi una Fantasia».

Особый интерес представляют авторские сочинения, построенные на цитировании полного текста первой части сонаты Бетховена. Исследователи отмечают, что в таких композициях наличествует авторский подход к цитации и возникает явление «стилистической модуляции» [5] – например, в сочинениях В.Екимовского¹ и В.Рябова². Аллюзийная полистилистическая техника произведений этих композиторов вскрывает широкий спектр дополнительных смыслов «Лунной» сонаты и, шире, полистилистическую природу бетховенского оригинала. Последняя характеристика «Лунной» представляется чрезвычайно важной для понимания причин притягательности этого сочинения в постмодернистском музыкальном пространстве. Поэтому, кратко остановимся на полистилизме первой части «Лунной» сонаты Бетховена.

Гипотеза о её полистилевой основе выдвигается в работах зарубежных ученых, осмысляющих эту технику композиции в широких хронологических рамках [6, 256]. И в зарубежных, и в отечественных исследованиях отмечаются полижанровая основа музыки первой части, осознанное совмещение в ней знаков стилей музыки барокко, классицизма и романтизма.

Сконцентрированные в фактурном пространстве, *барочные* элементы раскрываются в связи с хоральностью (духовной подоплёкой музыки сонаты) и претворением барочной эстетики антитез – совмещения признаков строгой (*basso ostinato*) и свободной (фантазия) композиций. Музыка первой части «Лунной» – явственная аллюзия на Прелюдию C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха. Как известно, имя Баха, ушедшего в 1750 году, долгое время было известно лишь узкому кругу профессионалов. Благоговейное отношение к музыке Баха и, в частности, к домажорной Прелюдии, Бетховену передал его учитель И.Г.Нефе [7,

¹ «Композиция 60 (Лунная соната)» (1993).

² «Траурная серенада» из цикла «Три романтические пьесы для фортепиано» (1989).

38]. Изучение баховского наследия значительно обогатило композиторский арсенал Бетховена. Интерес к творчеству Баха усилился в венский период тесного общения с поклонниками баховской музыки Г. ван Свитеном и Дж. Крамером. Как отмечает А.Альшванг, хоралы и философия баховской лирики нашли глубинное отражение в симфониях и квартетах Бетховена [7, 304–332].

Классические черты «Лунной» не ограничиваются драматургической логикой «от созерцания к действию» и тональной спаянностью частей сонатного цикла. Специального упоминания заслуживает так называемая «техника хроматического развёртывания», которую отмечает Э.Грин в музыке венских классиков и К.Глюка [8; 9]. Сущность указанной техники состоит в постепенном освоении хроматической шкалы, в которой последний (двенадцатый) тон замыкает хроматическую систему и совпадает с драматургически заострённым моментом произведения. В первой части «Лунной» сонаты «таким моментом становится появление в такте 12 в басу хроматического хода *c-h-aïs*. Тон *aïs* замыкает хроматическую систему. Символично, что на этих же звуках основывается “мотив креста” в верхнем голосе» [5, 146]. Россыпь знаков *романтической* музыки – это автобиографичность и эмоциональность высказывания, исповедально-монологический тон повествования и декламационная природа мелодики, отказ от формы сонатного Allegro и конфликтного типа драматургии. Нестандартно, для классиков, проявлены ноктюрновая фактура и тонально-гармонические краски музыки.

Принципиальная открытость Бетховена разным стилям, в том числе самым далёким¹, обеспечила полистилевую основу музыки первой части «Лунной» сонаты. В этом плане, можно предположить, что жанровая, смысловая, композиционная, стилевая поливалентность «Лунной» обусловила устойчивый интерес к этому сочинению в масштабе мировой музыкальной практики и «совпала» со стилевым плюрализмом, раскрепощением стилевого сознания и мышления в творчестве композиторов второй половины XX века.

В музыке Елены Гохман традиция обращения к Четырнадцатой сонате Бетховена продолжена в индивидуальном и творчески убедительном преломлении идеи «стилистической модуляции». Речь идёт о заключительной части «Лунная соната» на стихи Марины Цветаевой из цикла «Три посвящения» для сопрано, хора и органа (1991). Мате-

¹ Эту особенность мышления Бетховена отмечал его ученик К.Черни: в частности, по отношению к русской музыке [7, 333].

риалом этой композиции послужила музыка бетховенской сонаты, ставшая интонационным источником органной и сольной вокальной партий. Внешне, композиция представляет один из вариантов многочисленных транскрипций известного бетховенского сочинения. Внутренне, «Лунная соната» Елены Гохман – самостоятельное и оригинальное художественное произведение, по-новому осмысляющее содержание знакомого текста.

Новизна заключается в тембровом расслоении фактурной вертикали, представляющей органичный сплав разных стилей. Нижний пласт – это органная транскрипция-цитата первой части «Лунной сонаты» Бетховена. Средний хоровой пласт – хоральная «поддержка» сумрачного эмоционального фона. Производная от верхнего голоса бетховенской сонаты вокальная партия – свободно развёртываемый монолог на текст одного из стихотворений цикла «Бессонница» М.Цветаевой. В итоге, бетховенский текст предстаёт в новом полифоническом пространстве, маркирующем отличия заимствованной (нижний пласт) и авторской (средний и верхний пласты) музыки. Подобная трактовка «Лунной» Бетховена сродни опыту обращения Ш.Гуно к музыке И.С.Баха. Так, характеризуя цикл Елены Гохман, А.Демченко отмечает, что «в заключительной исповеди (“Лунная соната”) композитор развивает давний опыт, предпринятый в отношении баховской прелюдии C-dur (имеется в виду “Ave, Maria” Ш.Гуно)» [10, 35].

В русле постмодернистского искусства, композиция Елены Гохман вскрывает типичные свойства полистилистики в соединении музыкального, поэтического и живописного содержательных векторов. Возникает синестезия музыкально-поэтического текста и ярко (почти визуально) выраженного образа ночи, выступающего доминирующим содержательным мотивом сочинения. В этом плане первостепенна роль эмоционально-психологической, с трагедийным подтекстом, «ночной» поэзии Марины Цветаевой, способствующей жанровой переоценке фактурных пластов «Лунной сонаты» Елены Гохман. Речитатив верхнего голоса бетховенской сонаты предстаёт лирико-драматической песней-монологом в партии солиста; фигурации (партия органа) и хорал (хоровая партия) восходят к жанру ноктюрна, генезис которого исследователи связывают с ночным хоровым молитвенным пением [11, 25]. В этой связи, нельзя не вспомнить песню «Свете тихий», заключительный номер вокального цикла «Бессонница» (1988), в котором Елена Гохман также обращается к поэзии Цве-

таевой и музыке Бетховена. Образно-смысловой комплекс «Лунной сонаты» в этом сочинении претерпевает значительные изменения в связи с многозначностью поэтического текста. Используя православный обиходный текст вечерней службы «Свете тихий» («пришедше на запад солнца, видевши свет вечерний»), М.Цветаева сводит общехристианский смысл видения Божьего «света вечернего, когда весь мир погружён во тьму» [12] к идее примирения и смирения. И в этом плане показателен новый смысл музыки финальной песни «Свете тихий», в которой триольные фигурации аккомпанемента создают фактурную аллюзию на «Лунную сонату» Бетховена при отсутствии её трагедийного содержания. Утверждение настроения, созвучного идее катарсиса-преображения, даёт новое понимание музыки финала «Свете тихий». Триольные фигурации оборачиваются аккомпанементом бетховенской песни «Сурок», сходство с которой усилено в мелодике вокальной партии. Так поэтические смыслы воздействуют на различение сходных музыкальных фигур в финальных частях циклов «Три посвящения» и «Бессонница».

Связь и отличия музыки «Лунной сонаты» Елены Гохман и Четырнадцатой сонаты Бетховена осуществляются, в том числе, на уровне производных субтекстов. Так, отдельные краткие мотивы, приобретающие самостоятельное значение и, одновременно, выступающие элементами комплементарной переклички в разных голосах хорового пласта фактуры, восходят к скрытой полифонии бетховенского текста. Выразительно-траурным контрапунктом основному тексту звучат мотив креста и хоральная ритмоформула в органной и сольной вокальной партиях. По отношению к бетховенскому и цветаевскому предтекстам, предельно индивидуально решён мелодикоритмический распев сольного вокализа, представляющего ярко выраженный авторский пласт музыки «Лунной сонаты». В мелодической линии бетховенской сонаты, из которой «произрастает» вокальная партия солиста, деформации подвергаются ритм, акцентуация, способы развития – в целом подчинённые смыслу авторского переживания поэтического слова. Например, укрупнение длительностей солирующей мелодии на слове «моём» («В огромном городе *моём* – ночь») смещает смысловой акцент с образа ночи на исповедальное содержание вокализа. Композитор словно отождествляет себя с героиней цветаевских строк и, нарушая их предпосланный ритм, находит важные для себя ключевые слова и смысловые акценты. Таково и слово «ночь», выделенное повтором, паузами и создающее аффекти-

рованное состояние одиночества и бесприютности как главного содержательного смысла посвящения.

Анализ «Лунной сонаты» из вокально-хорового цикла «Три посвящения» вскрывает стилевую специфику музыки Елены Гохман, связанную с созданием художественного открытия на базе полистилистики и, конкретно, её симбиотического композиционного типа [13]. Размещённые на разных «этажах» фактуры и представленные разными тембрами (орган, хор, вокализ), эмблемы бетховенской музыки расширяют внутреннее пространство «Лунной сонаты» Елены Гохман. Отход от бетховенского текста в самостоятельных и ярко индивидуализированных производных мотивах возрастает в развивающемся разделе, усиливается в кульминации и завершении. В результате возникает стилистическая модуляция от «Лунной» Бетховена – к «Лунной» Гохман.

В заключение отметим следующее. В мировой художественной культуре, «Лунная» соната Бетховена заняла особое положение по популярности, тиражированию оригинальных и поиску новых смыслов её музыки. Трансляция «Лунной» в творчестве современных композиторов протекает в русле таких техник полистилистики, как транскрипция, парафраз, цитата, аллюзия. Тематизм сонаты востребован как в коллажном¹, так и в симбиотическом типах полистилистики. Нередко использование полного текста и полистилистических ресурсов первой части сонаты. Одним из таких сочинений выступает «Лунная соната» Елены Гохман, выявляющая новые смысловые грани бетховенского шедевра как полистилистического феномена музыки XX века.

Литература

1. Thayer A., Deiters H., Riemann H. Ludwig van Beethovens Leben. Bd. II. Leipzig, 1910. S. 255–256.
2. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань». 2000. 320 с.
3. Хентова С.М. «Лунная» соната Бетховена. М.: Музыка, 1988. 32 с.
4. Бобровский В.П. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.: Музыка, 1985. С. 55–71.

¹ Характерен монтажный метаколлаж (тотальный коллаж) на базе бетховенской музыки в фильме «Ludwig Van», режиссёром, исполнителем (альтистом) и композитором которого выступил Маурисио Кагель.

5. Новикова Т. О традиции одного шедевра. «Лунная соната»: Л. Бетховен – Д. Шостакович – В. Рябов – В. Екимовский // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 4. С. 140–157.
6. Moonlight Sonata / New Grove's Dictionary of Music and Musicians. J.A. Fuller Maitland, ed., Macmillan and Co., London, 1997. P. 256.
7. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. М.: Музыка, 1966. 629 с.
8. Green E. A new Look at the Plover / Attwood Notebooks, Or, Mozart: A Teacher of Chromatic Completion // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1 (12). С. 141–145.
9. Green E. Beethoven and Elliptical Tonality // Проблемы музыкальной науки. 2012, № 1 (10). С. 201–204.
10. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов: Аквариус, 2010. 84 с.
11. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М, 1975. 25 с.
12. Свете тихий / Церковный словарь. [Электронный ресурс]. Режим доступа:
http://www.oviktor.org.ua/dictionary/index/show/Svete_Tikhijj
13. Чигарёва Е.И. Полистилистика // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. М., 2005. С. 431–450.

Валерий Нестеров (Саратов)

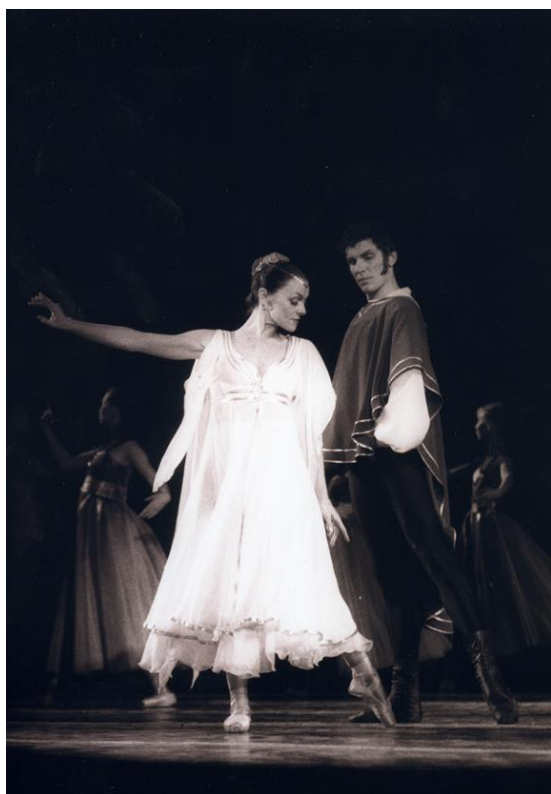
«Гойя» на саратовской сцене



Этой премьеры ждали давно. Балет «Гойя» впервые увидел свет 22 ноября 1996 года на сцене Саратовского театра оперы и балета и сразу привлек к себе внимание знатоков и любителей хореографического искусства. Спектакль резко отличался от традиционных классических балетов, идущих на нашей сцене. Активное действие, живописное пластическое решение хореографических картин, композиционно-изобретательные сцены — создают своеобразный импульс, концентрируя особое внимание на главном герое. Эмоциональное напряжение не покидает зрителей на протяжении всего спектакля.

Музыкальная партитура балета продолжает традицию симфонической балетной музыки. Композитор Е.В.Гохман создает динамичную по форме, глубокую психологическую драму, сосредоточив главное внимание на противоречии внутреннего мира художника с окружающей действительностью. Музыка спектакля содержит театральный «нерв», без наличия которого нельзя представить яркого сценического воплощения.

Балетмейстер-постановщик В.Н.Бутримович населил спектакль выразительными фигурами: Маха, Тореро, Фокусник, Муза творчества, а также доносчики и инквизиторы. Ценность балетной постановки в том, что она охватывает основные линии драмы главного героя, дает ряд острых моментов, в которых танец органично вытекает из музыкальной драматургии. Массовые ансамбли в картинах «Бал», «Каприччо», «Краски Гойи» получили зрелищность, свойственную испанской культуре XVIII века. Сведя действие к единому стилистическому знаменателю, постановщик раскрыл идею животворящей любви главных героев как возвышенный идеал, свойственный романтическим балетам прошлого.



Образ испанского художника воплотил на сцене заслуженный артист России Игорь Стецюр-Мова. Технически безупречно, лирично и мужественно танцовщик создает портрет человека-творца, прошедшего свой «тяжелый путь познания». Каэтану, возлюбленную Гойи, исполнила заслуженная артистка России Людмила Телиус. Обладая прекрасными сценическими данными, балерина сдержанно и психологически точно воплощает образ героини, поднимая его в финале на трагическую высоту.



После премьеры балета «Гойя»

Александр Демченко (Саратов)

О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто

*О, средь белых стен испанских
Чёрные быки печали!
Вены, вскрытые тореро,
Соловьями зазвучали...
Ф.Гарсиа Лорка*

«Гойя» – такое название появилось в афишах Саратовского академического театра оперы и балета. Большой зрительский успех заставляет расценивать новый спектакль не только как этапную работу для данного театра, но и как чрезвычайно примечательное явление жизни музыкального театра последнего времени. А это, в свою очередь, побуждает зафиксировать исходную фактологию и дать предварительное представление о данной партитуре.

Идея балета по мотивам одноимённого романа Л.Фейхтвангера принадлежала Анатолию Дементьеву в бытность его балетмейстером Саратовского оперного театра. По мере написания музыки театр в лице своего художественного руководителя Юрия Кочнева вёл поиски хореографа-постановщика, и, в конце концов, выбор пал на главного балетмейстера Нижегородского оперного театра Виталия Бутримовича. Подготовка музыкальной части была возложена на дирижёра Евгения Хилькевича и хормейстера Валерия Корунова, которым пришлось основательно потрудиться уже хотя бы по причине *первой* постановки, когда всё внове, тем более что по ходу дела автор вносила в музыку изменения и коррективы.

Сценографическое решение принадлежит Евгению Ива́нову и, к слову, этот компонент спектакля получил единодушное одобрение. Оставив максимально свободным пространство сцены для танца, он заполняет её «небо», опуская и раскрывая множество вееров, как зримый символ Испании. Мастерски использует художник свето-цветовой задник, создавая на нём всевозможные изысканные «иллюзии» – от архи-

тектурных фонов до декоративных фантазий символического рода, присовокупляя к этому прихотливо сотканную плывущую проекцию слайдов картин и графических работ Гойи. Кроме того, в глубине сцены, на подиуме, дважды вздымается суровый монолит католического креста, как знак аскезы и насильственного отторжения от жизни.

Хореография вызвала разноречивые отклики. Тем не менее, следует признать, что в целом В.Бутримовичу удалось создать впечатляющее зрелище. Его хореография основана на соединении классической лексики и современного танцевального языка, на стремлении к равновесию конкретно-сюжетного и обобщённо-символического. Он тяготеет к поэтике открытых эмоций, подчас явственно романтического наклона, и вместе с тем насыщает её изнутри высоким напряжением интеллекта. Это сказывается, к примеру, в стремлении к полифоническому построению танцевального действия. И, действительно, в постановке отчётливо прослеживается несколько стержневых линий, вокруг которых возникает целый рой смысловых арок, перекличек, ассоциаций. Допустим, атрибутика корриды внедряется даже в лирические отношения Гойи и Каэтаны, которые начинаются эпизодом с накидкой из дразнящей красной ткани, напоминающей о мулете матадора. Или такая яркая находка, как «лейтмотив» инквизиции, предстающей в обличье чёрных воронов с поднятым в сторону хищным «крылом» ноги.

На высоте оказалась и балетная труппа театра. Завидная музыкальность, способность на лету схватить и материализовать импровизацию постановщика, в равной степени владение танцевальной пластикой и приёмами пантомимы, скульптурная отточенность поз, рельефный, часто остроимпульсивный жест, умение выполнить оригинальные, очень трудные поддержки – это и многое другое даёт основание для весьма высокой оценки. И сколько интересных индивидуальностей! Только в первом составе прошедшей премьеры мы увидели таких непохожих друг на друга танцовщиков, как Игорь Стецюр-Мова и Людмила Телиус, Игорь Малащенко, Виктория Ананьева и Алексей Борисов. А рядом формируется достойная смена: занятые в нескольких эпизодах учащиеся Саратовского хореографического училища – это уже маленькие профессионалы...

Итак, исходная сценическая реализация балета «Гойя» состоялась. Можно предположить, в недалёком будущем возникнут и другие интерпретации. Тем более что в ходе прошедших дискуссий не раз звучало мнение: музыка на порядок выше предложенной хореогра-

фии. И, разумеется, базисным основанием возможных последующих постановок всегда будет авторская партитура.

Принадлежит она лауреату Государственной премии России, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации Елене Гохман. Какого высокого мнения ни были о ней саратовские знатоки и любители музыки, всё же подобных художественных высот от «местного» композитора они не ожидали. Никогда ещё в её произведениях не было такой красочности, колоритности и такого разнообразия. Но самое важное – укрупнённый масштаб художественных обобщений и глубинная многоплановость смыслового ряда, что в частности потребовало введения хора и партии тенора *solo*.

Е.Гохман показала себя здесь незаурядным мастером оркестра. Он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа» – от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» в некоторых вокальных номерах до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры в действенно-динамичных и жанровых сценах, от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Своеобразие оркестрового мышления композитора вкупе с заведомой симфоничностью партитуры, по всей видимости, создаёт ощущение её непривычности с точки зрения традиционного балетного репертуара. В.Бутримович высказывается по этому поводу достаточно осторожно: *«Музыка написана в современной манере – плотная, событийная»*. А вот И.Стецюр-Мова, ведущий исполнитель партии Гойи, более откровенен: *«Такой сложной музыки за свои пятнадцать лет работы в театре я ещё не встречал»*. То есть, что-то в ней давало повод для её оценки как элитарной, что и прозвучало в суждениях некоторых первых критиков. Однако опыт прошедших спектаклей доказывает, что именно музыка и в первую очередь музыка становится здесь фактором мощного эстетического воздействия. Этому отвечает достигнутая максимальная концентрация средств выразительности, острота тематического рельефа, великолепная мелодическая пластика. Восхождение к чрезвычайно крупным художественным обобщениям происходит без утраты конкретной осязаемости образов, а стиль органично сочетает интонационную сложность искусства XX века с «коммуникативностью» посылы, оберегающей от излишеств и специфичности, что обес-

печивает музыке доступность, рождает отклик широкой зрительской аудитории.

Что же предлагает авторская партитура в концепционном отношении? Если окинуть её самым общим, суммарным взглядом, то прежде всего бросается в глаза запечатлённое в ней многообразие жизни. Эта музыка изобилует контрастами, она до предела наполнена ими. Причём контрастами резкими, заострёнными. Естественно, отмечена этим и линия главного героя, по поводу чего упоминавшийся уже И.Стецюр-Мова заметил: *«Партия Гойи насыщена потрясениями – то я влюблён и безмерно счастлив, то схожу с ума...»*

В бурном и пёстром водовороте жизненного многообразия в качестве центральной, драматургически стержневой выдвинута проблема *«личность и власть»*. Представления о личности суммируются главным образом в фигуре Гойи, позволившей концентрированно подать суверенность индивидуального начала ввиду обострённого самоощущения, всегда присущего натуре художника. Сообразно особенностям испанской истории власть персонифицирована здесь в образе инквизиции. И сразу же стоит подчеркнуть, что на видение этого давнего *инонационального* феномена явно накладывался опыт тоталитарного прошлого *нашей* страны, а в чём-то и её «демократического» настоящего 1990-х годов, когда по ряду параметров при внешней свободе внутренне мы стали ещё закрепощённее.

В музыке балета предпринято настоящее исследование различных аспектов губительного воздействия власти на личностную сферу. Исследование это начинается прямо с *Пролога*, который становится завязкой генерального конфликта. Въедливо и неотступно ползущие параллельные квинты тягуче-монотонного, аскетичного распева в характере молебна (вокализ мужского хора и оркестровые басы), чему на уровне визуального ряда отвечают скользкие вокруг Гойи тени монахов – это и угрюмый сумрак жизни, и первый знак той давящей силы, которая пока ещё незримо простирает свою длань над судьбой художника. Ему кажется, что он всё время находится под неусыпным оком инквизиции. Подчас создаётся впечатление, что ей удаётся проникать даже в его потаённые мысли. Такое происходит, например, когда он, пренебрегая традиционным в Испании запретом на изображение нагого тела, задумывает написать свою «обнажённую маху». И тут же, мгновенно появляются соглядатаи и доносчики, суетливо снующие в механичных, навязчиво-выстукивающих («стукачи»!) ритмах, вызывающих почти физиологическое чувство гадливости.

Среди ресурсов подавления есть и своего рода «психическая атака». 4-я картина («Десница инквизиции»), открывается Пассакаль-ей. Мрачная процессия с осуждёнными вырастает в нечто большее: неукоснительная мерность католического песнопения, политональное сочленение хора мужских голосов и грузно перекатывающихся оркестровых басов, зловещие отсветы засурдиненной меди, угрожающе подхлестывающая дробь *tamburo militare* (военный барабан) – вот благодаря чему происходящее из просто тягостного шествия превращается в тяжёлый «ход» машины репрессий с её чуть ли не вдохновенным пафосом отчуждения от живого течения бытия (в полном смысле – «С мёртвыми на мёртвом языке», как гласит название одной из «Картинок с выставки» Мусоргского).

Вариант открыто силового воздействия во всей своей откровенности представлен в сцене «Облава», где инквизиция осуществляет карательные функции. «Чёрная жандармерия» (воспользуемся заголовком стихотворения Ф.Гарсиа Лорки) ведёт охоту на человека, берёт его в неотвратимо сжимающееся кольцо, порождая в жертве ужас безвыходности. Композитор опирается на динамизм особого типа, выдвинутый музыкой XX века – динамизм натиска агрессивных побуждений. Жёсткий излом интервальных ходов на малую секунду и тритон, импульсивно-отрывистые чеканные ритмические формулы, «стальной» монолит тяжёлых унисонов (в том числе многооктавных), методичный «обстрел» оголённой бестерцовой аккордикой, имитации-стретто, создающие нагнетание напряжённости, неумолимо разрастающийся шквал туттийных *crescendi* – всё это даёт страшную «энергетику» движения военизированной армады, совершающей акт насилия, повергающей и растаптывающей.

Следующий пик в развитии линии, связанной с разоблачением власти приходится на 6-ю картину («Капричос»). Сюжетная ситуация такова: под впечатлением вызова в инквизицию в сознании Гойи происходит слом – ему кажется, что созданные им обличительные образы вступают в сговор с «блюстителем нравственности», раскручивая вокруг него вакханалию отвратительного измыывания. Одновременно рисуется страшная, но в чём-то закономерная метаморфоза: служители инквизиции предстают в дьявольском обличье, поэтому не случайно на кульминации врываются «лающие» выкрики хора с репликами из «*Confutatis maledictis*» («Отвергнув тех, кто проклят»). Череда сцепленных друг с другом номеров («Гротески», «Шабаш», «Призрак аутодафе») – быстро разрастающаяся лавина, всё более дикое коловра-

щение брутальных образов, химерических фантазмов, кошмарных видений, разнузданных выплясываний нечисти. Эта оргия мракобесия завершается катастрофическим обвалом: личность психологически надломлена, даже раздавлена, её разум на время гаснет...

Как ведут себя герои балета в условиях подобного прессинга? Одна из их реакций – растерянность, смятение и просто обыкновенный человеческий страх. Прямо противоположная позиция раскрывается в «Хабанере», следующей после сцены облавы. Гордые, свободолюбивые натуры находят в себе мужество противостоять силам зла. Здесь самое время сказать о претворении *испанского начала*, в разработке которого у Е.Гохман большой опыт (в активе её крупнейших творческих достижений – камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф.Гарсиа Лорки). Тема и масштабы полнометражного музыкально-театрального опуса предоставили ей ещё неизведанные возможности, и использованы они превосходно. В спектре граней национального изредка прослушивается и нечто более привычное («Триумф Тореро») или, скажем, пряно-экзотическое («Заклинатель змей»). Но это не более, чем «приправа» к глубинному постижению испанского характера (например, в «Фанданго», где махо и махи, считавшие себя носителями исконных нравов и традиций, показаны в сложной психологической гамме томительно-ностальгического состояния).

В этом смысле «Хабанера» оказывается ключевым моментом. Думается, что композитору удалось воплотить здесь сгусток представлений об Испании, коренную суть её духа. Горделиво-грозная сила, исполненная страстной патетики, но словно закованная в броню – такова одна из возможных ассоциаций, возникающих при восприятии этой музыки. Её особая стать, передающая подчёркнутое чувство собственного достоинства, рвущийся изнутри, но сдерживаемый «ток высокого напряжения» нашли себя в сумрачно-затаённой экспрессии и в сжатой пружине колоссального энергетического пучка (экстатическое нарастание звукового потока, в котором почти всё сводится к развёртыванию синкопированной попевки, состоящей лишь из трёх нот доминантового лада).

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет Гойя» отвечает на этот вопрос достаточно традиционно, двумя проверенными временем рецептами: *любовь и творчество*.

Большая смелость автора состояла в том, что немало страниц этой партитуры посвящено раскрытию различных моментов *творче-*

ского процесса. В наибольшей концентрации они представлены во 2-й картине («Мастерская Гойи»). Художественный акт зафиксирован здесь в его законченной стадийности. Монолог солирующей виолончели даёт исходный пункт – сосредоточенные медитации наедине с собой, в ходе которых рождается творческая идея. Затем этап рефлексий (излом нонлегатных звуковых точек в звенящей тишине) – нащупывание замысла, его обдумывание, сопровождаемое сомнениями и колебаниями. Далее – напряжённый, почти мучительный поиск, преодоление материала (ускользающий контур тем, «бурчащие» секундовые созвучия, прерывистые фразы речевого типа, наползающие друг на друга линии). И, наконец, обретение образа: его смутные очертания всё более проясняются, он становится осязаемым, и достигнутый результат рождает состояние радостного возбуждения. Этот процесс осуществления творческого замысла (от первых проб кисти к завершающим мазкам) передан в формах симфонизированной драмы, волновое развёртывание которой завершается кульминационной зоной пьянящего вдохновения.

Другой жизненной опорой становится *мир лирических чувств*. Сюжет любви двух неординарных натур изложен с законченной полнотой.

Сближение Гойи с Каэтаною происходит на почве их «фронды» к придворному этикету. Дворцовое торжество («Сарабанда»), которым открывается действие балета, «обставлено» музыкой, создающей двойственное впечатление. С одной стороны, это пышное величие импозантно-рыцарственной Испании, оттеняемое томной грацией изысканных «женских» эпизодов (блёклые краски деревянных духовых). С другой – отсутствие подлинной жизненной силы, стынувшей в своей чопорной церемонности («консерватизм» старинной модальности, хотя и освежаемой терцовыми и секундовыми сдвигами).

Появление Гойи на великосветском рауте вносит заведомый диссонанс: сурово-жестковатое *Grave* с тяжёлым биением синкопированного ритма на гулком *pizzicato* низких струнных призвано продемонстрировать, что художнику в тягость находиться среди наряженных кукол, он погружён в собственные мысли. Свой вызов аристократическим условностям бросает и Каэтана. Она, герцогиня Альба, может позволить себе живую раскованность, дразнящую пикантность, своевольный каприз, интригующую обольстительность «зазывного» танца.

Отсюда начинается цепь рассредоточенных по узловым пунктам драматургии номеров с одинаковым обозначением – *Adagio*. Их четыре (случай в балетной практике, пожалуй, небывалый), но

одинаковы они только по названию, так как в этих дуэтных сценах главные герои каждый раз предстают в новой фазе своих взаимоотношений.

В первом *Adagio* плетение лейтмотивов Каэтаны и Гойи передаёт сложное психологическое состояние: они как бы присматриваются друг к другу, ведут диалог «дистанцированно» и с достаточной насто-рожённой, на робких прикосновениях душ.

Подспудное течение этой ворожбы знакомства определяет стелющийся «змеисто»-хроматизированный рисунок лейтмотива героини, в котором сквозит и томление, и соблазн женских чар.

Второе *Adagio* (ремарка «Гойя с Каэтаной счастливы») с его «открытой» красотой широких линий, напоминающих о традиционных па-де-де с их апофеозом лирического чувства, побуждает заметить, что композитор довольно интенсивно использует систему различных стилевых ориентиров. О некоторых из них ещё будет сказано, а сейчас, в связи с рассмотрением сферы лирических образов, любопытно отметить реминисценцию равелевской вальсовой стихии в качестве символа чувственно-экстатического наслаждения.

Третье *Adagio* – одно из откровений балета. Оно возникает как реакция на только что удалившуюся процессию с осуждёнными инквизицией. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытьё лирической истомы. Зыбкое марево «плывущих» струнных в его полиметрическом наложении на *ostinato* целотонного комплекса нисходящей фигурации создаёт поистине сомнамбулический эффект погружения в некие миражи, гипнотически завораживающие и вместе с тем пугающие магией «экстрасенсорного» иррационализма.

Последнее *Adagio* – поэма глубокой преданности любящего сердца. На этой вершине взлёта души в свои права властно вступает неоклассическая стилистика. Прекрасная пластика бескрайнего мелодического потока захватывает глубочайшей проникновенностью, вырастая в гимн высокой человечности. Потрясающая находка композитора – срыв кульминации: «режущая» аккордика и поникающие линии, угасающие и уходящие в ничто. За сюжетной мотивацией (Каэтана отдаёт Гойе всю свою нежность, возвращая его к жизни после перенесённого им стресса, но сама она обречена) встаёт нечто большее – мысль о трагизме хрупкого человеческого бытия...

Основному повествованию в балете сопутствует цикл новелл о жизни *Тореро*. Поначалу они воспринимаются как отстранение от основного действия, что словно бы подчёркнуто их обозначением

«интермеццо», а также исполнительски – голос с оркестром (здесь композитор вновь обратилась к текстам столь любимого ею испанского поэта Ф.Гарсиа Лорки). И, действительно, первые два интермеццо (между 1-й и 2-й, затем между 2-й и 3-й картинами) воспринимаются своего рода цезурами, переключениями из сферы напряжённого симфонизма, подобно глотку свежего воздуха среди царящего вокруг сумрака, среди психологических осложнений и подтекстов, чему отвечает отчётливо народная манера этих «зонгов». Хотя надо признать, что их простодушие и безыскусность (диатоника, трезвучная основа) весьма опозитизированы нестандартностью взаимодействия вокальной линии с инструментальными партиями и тонко дифференцированной оркестровкой.

После такой, «отстраняющей» экспозиции (мечты и надежды юноши, вступающего на избранное им поприще) происходящее с Тореро выводится на поверхность основного сюжетного пространства (в 3-й и 5-й картинах), а затем вновь перемещается в плоскость интермеццо, но теперь уже прочно срастаясь с драматическим тоном ведущего конфликта. В интермеццо между 5-й и 6-й картинами (последняя коррида Тореро, он умирает на руках Гойи) композитор сознательно обращается к веристской манере – трагическое излияние от лица Гойи звучит на фоне тяжёлой аккордики траурных хоралов низкой меди.

*Сном заснул он бесконечным,
Мхи зелёные и травы
Раздвигают, словно пальцы,
Черепа цветок кровавый.
По лугам, холмам зелёным
Льётся кровь его, как песня.
Льётся по рогам склонённым
И душою не воскреснет.*

Завершающее интермеццо (перед Гойей проходят тени утраченных им близких людей, Тореро и Каэтаны) – элегия прощания, жизненного исхода, в которой интонационный рисунок вращается вокруг квинты лада словно по инерции, как безжизненный флюгер на ветру смерти.

*В кудрях у Гвадалквивира
пламенеют цветы граната.
Одна кровью, другая слезами*

*льются реки твои, Гранада.
Ах, любовь,
Ты прошла, словно ветер.*

Рассмотренная линия Тореро – отнюдь не просто вставная повесть, хотя её введение в достаточной степени оправдано уже тем, что для творчества Гойи эта характернейшая фигура испанского национального уклада стала немаловажным мотивом (известен его цикл офортов под названием «Тавромахия»). Тореро в определённом смысле тоже человек искусства. И его судьба, пусть и прочерченная пунктиром, охватывает практически полный жизненный цикл, в то время как в траектории «планеты Гойя» высвечен только небольшой отрезок (своего рода «портрет художника в зрелости»). Таким образом, введена примечательная параллель к основному сюжету, восполняющая его неизбежные «пробелы».

Кроме того, драматургический пласт, связанный с образом Тореро в известной степени объективирует сильный личностный акцент балета. Тому же служат *обрядовые сцены*, причём совсем не случайно, что эти «узлы объективации» размещены в финальных разделах обоих актов и столь же не случайно, что решены они в опоре на хоровое звучание.

Финал I действия призван напомнить о царящей в этом мире власти надличных установлений, о непреложном императиве, вставшем над человеческой судьбой (всесокрушающая патетика фатально-грозовых накатов оркестрово-хорового *tutti*); Гойя и Каэтана склоняются перед неодолимостью вышней силы, вознося к небу молитву (сурово-проникновенные произнесения «*Requim aeterna*»). Ещё раз перед лицом внеличной стихии художник оказывается в конце II акта. Сцена «У креста» (траурный ритуал с телом Каэтаны на фрагменты текста «*Dies irae*») соткана из буквально кричащих взываний, напоминающих сигналы SOS, «свербящих» малосекундовых стенаний и тихих тренов и ламентаций.

В упомянутых оркестрово-хоровых эпизодах действенно-событийная сторона сведена к минимуму, однако именно эти сугубо статuarные фрески ораториального склада становятся моментами наиболее сильного художественного воздействия. Здесь в полные свои права вступает музыка, и она оказывается способной держать зрительный зал в колоссальном напряжении. «Тихой», но высшей кульминацией в этом ряду становится заключительный номер последней картины, выводящий про-

исходящее в некое космическое измерение (ремарка либретто: *«Гойе кажется, что с небес нисходит к нему сиянный божественным светом лик Каэтаны. Перед лицом невосполнимых утрат рождается мысль о необходимости примирения с судьбой»*).

Этот постскрипtum балета (в сущности пятое по счёту *Adagio*) представляет собой в образно-смысловом отношении сложный амбивалентный симбиоз. С одной стороны, говорящие интонации в характере *Lacrimosa*, поддержанные репликами траурного отпевания – поистине болевая экспрессия, та доведённая до предела пронзительная нота, которая вообще свойственна драматическим страницам этой партитуры. С другой стороны, в опоре на неоклассическую стилистику («бесконечный» мелос, барочные риторические фигуры, глубокая выразительность задержаний) достигается впечатление несказанно прекрасного, одновременно сурово-мужественного, величаво-эпического и поразительно проникновенного, сокровенно лирического (симптоматично восклицание одного из рецензентов премьеры спектакля: *«Музыка здесь красоты невероятной»*).

Возносящий ввысь звуковой поток приобщает к мерному колыханию океана Вечности, дарует всепрощение и вместе с тем оставляет место для щемящего ощущения земной юдоли. Вот из чего складывается особого рода реквием-катарсис, просветлённый плач о человеке и человечестве, обречённых жить в мире жестоком, бедственном, но бесконечно манящем, единственно возможном.

Такова «последняя истина» балета? Нет, есть ещё *Эпилог*. Перебрасывая тематическую арку к Прологу, он погружает повествование в атмосферу сгущённой сумеречности, в глухоту насторожённости и неведомости, где рядом с Гойей по-прежнему скользят мрачные призраки инквизиции, вновь заставляя сжиматься пружины сознания. Авторская мысль очевидна: даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковское:

И вечный бой!
Покой нам только снится...

Екатерина Синявская (Саратов)

Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре

Балет Елены Владимировны Гохман раскрывает историю жизни и творческого пути великого испанского художника конца XVIII века Франсиско Гойи. Сюжет музыкально-хореографического произведения основан на нескольких источниках: биография художника, его картины, в которых в той или иной степени отражаются события из жизни Гойи, а также роман Лиона Фейхтвангера «Гойя».

Многие качества этого романа как бы предрасполагают к интерпретации в условиях театрального спектакля, объединяющего музыку, танец, поэзию, сценическое действие [1]. Произведение Фейхтвангера отличается музыкальностью и поэтичностью, эти особенности проявляются в повествовании, в композиции и стилистических особенностях сочинения. Музыка посвящена многие страницы романа, на которых описываются песни Пепы Тудо, песни и танцы Франсиско Гойи и Мануэля Годоя на званых вечерах. Кроме того, в роман включен фрагмент, отображающий исполнение испанского народного танца фанданго знаменитой танцовщицей Серафиной Варгас [2].

Наряду с музыкой и танцем, в ткань романа органично вплетена поэзия: в окончании каждой главы приводятся стихотворения, в которых в поэтической форме досказывается содержание данной главы.

Изобразительный ряд также «вписывается» во внутреннюю сценичность художественного пространства романа, определяющую его предрасположенность к интерпретации в театральном жанре: Фейхтвангер подробно описывает фон действия: дворцы, костюмы, интерьеры помещений.

Более того, многие черты романа соотносятся с традициями классического балета. Тема трагической любви, разворачивающейся на фоне жанровых сцен, испанская тематика [3], злой рок, разрушающий счастье любящих – эти составляющие присущи многим клас-

сическим хореографическим сочинениям, в том числе балетам Адана, Делиба, Минкуса, Чайковского.

Однако при всём «балетном потенциале» сюжета романа Фейхтвангера всецело рамками традиционной балетной эстетики это произведение не замыкается. Личная драма художника показана писателем не просто на живописном испанском фоне, но в контексте сложной, противоречивой общественно-политической и духовной жизни Испании конца XVIII столетия. В романе поднимаются сложные и актуальные для того времени вопросы, связанные с религией, искусством, политикой, экономикой. Сила инквизиции и королевской власти, отголоски Французской революции в стране, где не совсем ещё изжит феодальный уклад – эти и многие другие явления находят отражение в романе.

На фоне исторических событий автор повествует о «тяжком пути познания» жизни и её смысла художником, о его творчестве, о трагической страстной любви, о противостоянии силам мрака.

В силу множественности проблематики вырисовывается проблема самой возможности интерпретации романа [4] в специфических условиях балетного жанра. Решение этой проблемы требует освещения ряда параметров художественного текста балета – его либретто, драматургии, сценографического решения и самого музыкального материала. Рассмотрим каждый из названных уровней трактовки произведения Фейхтвангера в условиях хореографического жанра.

Интерпретация романа в либретто балета

Либретто балета Е.В.Гохман имеет свою непростую историю, отразившуюся в существовании трёх его вариантов.

Первый – своего рода предлибретто, замысел, предшествующий постановке, описан в монографии А.И.Демченко «У времени в плену. О музыке Елены Гохман». Авторами этого варианта были М.Евдокимова и А.Дементьев. Основу его составляет лирическая линия любви художника к герцогине Альба, а также тема творчества и сил зла, отражённых в образах инквизиции, в видениях и кошмарах героя. Среди главных персонажей в этом варианте либретто фигурируют Гойя, Каэтана, герцог Алькудиа, Великий инквизитор и королевская чета. Общество представлено мадридской знатью, уличной толпой, монахами, тореро, судьями, персонажами картин художника.

Во втором варианте либретто, основанном на театральной программке к спектаклю (авторы В.Бутримович и А.Демченко), среди действующих лиц, кроме главных героев (Гойя и Каэтана), появляются Муза творчества (образ персонифицирован в облике танцовщицы в белой пачке), Инквизитор, Маг-фокусник, Тень инквизитора, Тореро (друг Гойи – новый персонаж, отсутствующий в романе) [5]. Кроме того, в балете действуют ансамбли, обозначенные как «Восточный танец», «Краски», «Маски», «Китайские болванчики» и др. [6]. В сравнении с первоначальным либретто, во втором варианте отсутствуют образы королевской четы и герцога Алькудиа.

В этом варианте отражено не встречающееся в первоначальной версии соперничество между чувством художника к Каэтане и искусством живописца, его Музой, «напоминающей художнику, что главное в его жизни – творчество» [7]. К детерминирующим силам, разрушающим любовь героев и приводящим Каэтана к смерти, относятся Инквизиция и «Злой рок». Отчасти к этой группе персонажей примыкает и сама герцогиня Альба, «роковая женщина» по словам художника из текста романа. У Фейхтвангера Каэтана, заведомо зная свою судьбу, не страшится её, живет, наслаждаясь отмеренной ей жизнью (о роковой предопределённости свидетельствуют её пророческие сны). Всё же образ героини несколько облагорожен в балетной интерпретации: она предстаёт здесь не как носительница рока, а скорее как жертва inferнальных сил. Более того, в 5 и 6 картинах балета она предстаёт как спасительница Гойи [8].

Изменениям подверглась и трактовка главного действующего лица романа. Фейхтвангер создаёт образ «личности цельной, многоликой, всё время раскрывающей перед окружающими новые грани своей одарённой натуры. Крестьянская природа, грубоватость, бережливость, трезвый взгляд на мир, тяга к простым людям – всё это создает цельность характера героя» [9, 50]. В либретто снято это акцентирование простонародного происхождения героя («Франчо из Фуэндетодоса»). Художник показан одухотворённым поэтом, воспевающим своё искусство и любовь. Музе творчества в этом варианте либретто уделяется ведущая роль в жизни художника – лишь она «сохраняет Гойю в этом мире» [10, 2].

В написанном А.И.Демченко третьем варианте либретто среди главных персонажей возникает новый образ – «палитра оживших красок» с картин живописца. В этом «либретто-сценарии», озаглавлены все музыкально-пластические номера, обозначения которых связаны

со сценическим решением спектакля на сцене Саратовского академического театра оперы и балета (произведение было поставлено в 1997 г. [11]). Тщательно выписанные названия номеров (интермеццо, адажио, пассакалия и др.) дают возможность представить композицию произведения, а также особенности хореографических и музыкальных форм и жанров его. В целом же основные события, описанные во втором либретто, здесь сохранены.

Таким образом, судя по трём разным либретто, можно сказать, что в процессе работы над интерпретацией романа замысел балета постепенно изменялся, причём именно под воздействием его музыкального прочтения композитором. Этим и объясняется, казалось бы, парадоксальный факт, когда окончательный (на сегодняшний день) вариант либретто создавался уже после постановки произведения на театральной сцене балетмейстером-постановщиком В.Бутримовичем – соавтором А.Демченко по второй версии сюжета балета. Либретто как бы «подстраивалось» под видение судьбы художника композитором, интерпретирующим роман Фейхтвангера в самом музыкальном тексте произведения.

Рискнём выдвинуть предположение, что неоднократный пересмотр либретто вызван отмеченной выше неисчерпаемой многомерностью романа.

В либретто хореографического спектакля, интерпретирующего литературный источник, содержание последнего обязательно предстаёт в сжатом, сокращённом облике в силу особенностей балетного жанра. В произведение Е.В.Гохман не вошли многие персонажи произведения Фейхтвангера, а также описания обстановки в стране и в среде общения Гойи, сняты второстепенные сюжетные линии, связанные с взаимоотношениями при королевском дворе, в семье самого живописца, в жизни его друзей. Но следует ли из этого, что музыкально-сценическая версия романа обедняет литературный источник? Думается, для ответа на этот вопрос требуется выйти за пределы текста либретто и обратиться к другим составляющим балета, а именно к его драматургии, сценографии, хореографии, актёрского прочтения и, конечно же, самой музыки.

Ведущие образные и драматургические планы произведения, его композиционные особенности

«Гойя и его окружение» – этот принцип реализован в романе посредством чередования монологических сцен (размышления худож-

ника в процессе работы над картинами) с описаниями фона событий и диалогами (сцены с Каэтаной, Музой, Тореро и другими участниками). Подобным образом выстроен и балет, действие которого сосредоточено вокруг главного действующего лица.

В каждом из номеров выражена одна из сфер жизни художника: Гойя в обществе (оно представлено двумя сферами – придворные и инквизиция), Гойя с Каэтаной, с Музой, с преследующими его видениями тёмных сил [12]. Тем самым, драматургический план балета, как и романа, сконцентрирован на центральном образе и при этом отличается множественностью драматургических линий, формирующихся вокруг главного героя.

Безусловно, ведущей, основной становится *тема любви*, линия развития взаимоотношений Гойи с герцогиней Каэтаной Альба [13]. В романе описаны их первые свидания на званых вечерах, в театре, в кабачке Малериньи, в мастерской художника, вспышки гнева и ссор, встречи при королевском дворце, в покоях Каэтаны в Андалусии, то есть представлена вся история любви от первой встречи на балу до смерти героини. В балете, как и в романе, этот драматургический план развёртывается последовательно: от экспозиции (встреча Гойи с Альбой на церемонном светском рауте – 1 картина), через этапы развития (свидание после корриды – 3 картина; во время шествия инквизиции – 4 картина, «Пассакалья»; в таверне – 5 картина, «Фанданго») до трагической развязки (смерть Каэтаны – 7 картина).

Эти номера имеют особую музыкально-хореографическую характеристику, пронизанную лирической интонационностью. Так, музыкальный тематизм Адажио (*c-moll*) из II действия содержит трепетные секундовые интонации (в исполнении флейты и струнных *pizzicato*), в сочетании с хроматическими ходами (смена тонической терции *es – e – es*). Особую кантиленность придаёт мелодии восходящее секвенционное движение в партии скрипок (по малым терциям в пределах уменьшённой квинты). При этом сопровождение, основанное на волнообразном движении виолончелей и арфы (на уменьшённую квинту, с приёмом исполнения *arco*), дополненное хроматическим скольжением флейты, придаёт мелодии трагедийный отсвет. Хореографическое решение Адажио основано на плавных движениях танцовщиков, высоких поддержках, фуэтированных жестах, отвечающих пластическому облику лирического па-де-де.

Одна из ведущих тем в произведении Фейхтвангера, наряду с вечными темами любви-ненависти, жизни-смерти – это *тема искус-*

ства как высшей силы, «всеобщего языка», по словам Гойи, знания, которым он одаривает людей. В романе явно прослеживается мысль о духовной силе картин художника, потрясающей зрителей и меняющей судьбы людей, причастных к их созданию – Лусии Бермудес, Хосефы Тудо, Мануэля Годоя, Мигеля Бермудеса, Каэтаны Альба и др. [14]. Многие страницы романа посвящены описанию творческого процесса, поиску новых сюжетов, красок и оттенков, находкам художника в трактовке образов.

Тема искусства развивается на протяжении всего балета. Она персонифицирована в образах Музы, которая в спектакле играет роль спасительницы (1 и 2 картины и Эпилог), в «ожившей палитре красок» и полотнах художника, идущих параллельным сценическому действию планом. Картины Гойи – это как бы второе, художественное бытие живописца, не менее важное, чем события его реальной жизни. И в романе, и в спектакле, представляя отдельную сюжетную линию, творения художника живут как бы своей жизнью.

В романе есть множество фрагментов, описывающих творческий процесс создания картин – от вынашивания замысла до последнего штриха на холсте. В такие моменты Гойя, как бы отрываясь от реального существования, начинает жить и мыслить в мире образов, красок, цветов и оттенков. Искусство помогает ему справиться «со своими демонами».

Инфернальные начало в романе Фейхтвангера представлено в обликах Инквизиции и «дуэнде» – таинственного «злобного полуденного духа эль янтар или съеста» [15]. В балете эти роковые силы реализованы в образах Инквизиции во главе с Великим Инквизитором и «Злого рока», показанного вкраплениями ансамблей кошмарных видений, которые приводят в конце произведения к кульминации – смерти Каэтаны и апофеозу фатума, смерти (Пролог, а также картины с 3 по 7) [16]. Большую роль в обрисовке этой сферы играют символические знаки фигуры креста, выраженные на уровне как музыкально-пластического языка, так и сценографического решения. Тембровая окраска номеров, связанных с обрисовкой инфернальных сил, включает звучание ударных и низких духовых инструментов (бас-кларнет, фэготы, тромбоны, туба, контрабасы). Искажённый тембровый колорит сцены шабаша (6 картина) сопряжён со звучанием флейты пикколо, с жёсткими тембрами тарелок в сочетании с литаврами. В хореографическом решении ансамблей видений присутствуют крестообразные,

диагональные фигуры, пластика «паука», будто захватывающего и парализующего своих жертв.

В обрисовке линии роковых сил используется звучание церковного католического хора *Confutatis* на латинском языке (в Пассакалье и Сцене аутодафе – 3 картина). Хоровая партия Пассакальи, как и основанный на расщеплении примы мелодический рисунок из № 16 [17], вбирает интонационные элементы фигуры креста. Комплекс этого звуко-символа встречается в обрисовке разных драматургических сфер и их представителей, подтверждая тем самым тотальное влияние роковых сил. Эта интонация озвучивает роковые события, становится лейтмотивом трагической любви Гойи, ею пронизана партитура балета.

Три главные образные сферы (Любовь, Искусство, Рок) представлены в балете неоднозначно, что опять-таки обусловлено чутким прочтением композитором сложного литературного источника. В романе эти линии связаны разными образно-смысловыми константами, сочетающимися нередко в одном персонаже. Так, образ Каэтаны включает светлое (вдохновительница, муза художника) и тёмное (женщина, несущая неприятности, болезни, даже смерть близким Гойи). Нередко художник, ощущая силу рока, идущую от Каэтаны, находит спасение в своей мастерской, в творческом процессе создания своих шедевров.

Между тем, сам Гойя считал себя причастным к роковым силам и тем самым родственным по духу Каэтане, так как его искусство, имеющее пророческую силу, приносило, по наблюдениям художника, зло людям (многие из позирующих Гойе вскоре умирали, в частности, его жена, мать, Каэтана).

Рассмотрим эти взаимонапряжения неоднозначных образных планов в двух, чрезвычайно важных для драматургии балета параметрах. Первый из них – это диалектика отношений сфер любви и творчества, выраженная в последовательном чередовании дуэтных номеров Гойи с Каэтаной и с Музой, а другой – тотальная детерминированность всех проявлений человечности силами мрака, выраженная в основном в ансамблевых номерах.

Взаимоотношениям Гойи с Каэтаной, раскрывающимся в Адажио (в I действии), пронизанным страстью и некой роковой предопределённостью, противопоставляется последующее Па-де-де художника с Музой, отличающееся более спокойным характером, благодаря чему уравновешивается общий драматургический рельеф. Кроме того, своеобразно преломляется тема любви в вокально-музыкально-пластических но-

мерах, связанных с линией творчества – в дуэтах Гойи с Музой. В то время как на сцене герои (Гойя и Муза) создают лиричный образ гармонии художника с творческим вдохновением, в музыкально-поэтическом тексте отражены чувства Гойи к Каэтане, что наглядно показано в четырёх интермеццо, имеющих сквозное развитие в балете. Анализ музыкального и поэтического текста этих номеров позволяет проследить драматургическую направленность от романтической одухотворённости, счастья до трагической развязки [18], которая обусловлена влиянием сил рока.

Музыкальный тематизм, связанный с линиями творчества и любви, также модифицируется в результате воздействия образов рока. Так, первое интермеццо («Дай мне руку» – *fis-moll*), воспевающее силу любви [19], по сравнению с последующими вокальными номерами имеет более светлое настроение. Мелодия его построена на секундовых интонациях, распетых восходящим и нисходящим движением в пределах квинты (в сопровождении гитары и арпеджио арфы). Порывистость, устремлённость и настойчивость в движении мелодической фразы сопряжена с пунктирным ритмом, чем создается некая трепетность в повествовании лирических чувств.

В двух последующих интермеццо (второе «Цветет ли роза как прежде» – *e-moll* и третье «Не хочу её я видеть» – *es-moll*) привносится ощущение трагической предопределённости, создаваемое, во-первых, особым характером музыкального тематизма, во-вторых, словами поэтического текста, повествующего о роковой смерти друга Гойи – Тореро, о страданиях художника, разочаровании его в любви. В вокальной партии этих номеров совмещаются повторы звуков (или секундовые цепочки) с восходящим поступенным движением в пределах сексты (романсная интонация).

В последней песне («Ах, любовь» – *e-moll*), содержащей аллегорические образы смерти [20], мелодия не выходит за пределы секундовых интонаций, сообщающих музыкальной фразе настроение безысходности, передаёт чувство душевной боли от утраты любимых героем людей, жизни которых уносят роковые силы.

Тем самым, сфера фатума представлена не только в качестве одного из ведущих образных планов произведения, но и «внедрена» в мир любви и творчества. Инфернальные образы в целом играют действенную роль в сценографическом и музыкально-хореографическом решении балета, довлеют над остальными планами, влияют на их сценический облик.

Так, фрагменты романа, описывающие внезапно появляющихся в мастерской посыльных инквизиции, нарушающих одиночество творящего мастера, находят отражение в сопоставлении в балете поэтических сцен (дуэты Гойи с Музой и Каэтаной) и врывающихся в них ансамблей инквизиции. Таким образом, происходят как бы напластования одних драматургических линий на другие, чем и создаётся большой эмоциональный накал, сжатая, но богатая событиями информативность спектакля.

Примером может служить па-де-де Гойи с Каэтаной из первого действия, прерывающееся выходом ансамбля инквизиции и продолжающее развитие в последующем *Adagietto*. Вторжение inferнальных образов в любовный дуэт наглядно отражено в музыкальном тематизме этих номеров. В партиях арфы и виолончелей возникают секундовые «шептания», у скрипок – репетиции на одном звуке. Привлекаются особые тембры ударных (*Piatti* – метёлочками), в мелодию вкрапляются крестообразные хроматические фигуры (*des – c – des – d*) в исполнении кларнета и флейты. Построение этой мизансцены символически показывает могущественное влияние злых сил на судьбы влюбленных (Инквизитор, вышедший на сцену, разводит танцующую пару по разным сторонам сценической площадки).

Искусство, любовь и рок предстают в романе и балете как основные образные сферы. Наряду с ними, обозначены и *второстепенные планы*, которые можно назвать контекстовыми: это шествие осуждённых (3 картина), сцена в таверне (5 картина), а также сцены, изображающие картины корриды, связанные с образом Тореро (3 и 4 картины). Воспринимаемые как жанровые сценки, эти фрагменты между тем несут важную смысловую функцию, предугадывая или досказывая суть основной драмы: смерть друга и шествие жертв инквизиции как бы предсказывают трагические события в жизни Гойи.

Таким образом, разные драматургические линии вступают между собой в сложные взаимоотношения. При этом выстраивается полифония драматургических пластов, соприкасающихся, взаимодействующих друг с другом. Например, в Прологе совмещены линия творчества («Палитра»), образ Гойи, кошмарные видения; в 4 картине – любовь героев, Муза, инквизиция. Развитие различных линий приводит к драматической кульминации в 6 и 7 картинах, где сценически показано наложение всех трёх ведущих драматургических планов.

Тесное взаимодействие образных линий определяет процесс их развития. Первый план, связанный с образами любви, экспонируется

на высшей кульминационной точке в начале произведения, а затем (под влиянием сил рока) развивается как бы по нисходящей (смерть Каэтаны, страдания Гойи). Сфера искусства, соотносящаяся с образами любви и рока, развивается параллельно этим планам и при этом движется по нарастающей: искусство (спасение Гойи) выводит художника в план Вечного. Третий образ (всемогущий и вездесущий рок) в Прологе и Эпiloге предстаёт как сверхличная данность, он довлеет над героями и изменяет их судьбы. Тем самым, соотнесение рассмотренных драматургических планов можно графически представить двумя противоположно направленными векторами (образ искусства по восходящей, любви – по нисходящей), скрещивающихся в поле действия сил зла на личности главного героя.

При всех особенностях построения драматургии, динамической насыщенности сюжета, своеобразии в обрисовке сценических образов, существуют некие свойства, общие для всех составляющих драматургического процесса и позволяющие говорить об особых принципах поэтики как романа, так и балета. Это касается, прежде всего, трактовки главных героев, отличающейся некой амбивалентностью, неоднозначностью [21], что и находит преломление в особенностях драматургического процесса.

Главный персонаж – Гойя – практически не представлен в балете монологическими сценами. Так, описанные в романе его уединения в процессе создания картин или кошмарные видения, возникающие в глухом одиночестве, отражены в балете в сценах с участием других персонажей (в различных *pas-de-de* и *pas d'action*). Кроме того, полифоническая структура драматургии, напластование разных образных сфер говорит о некой диалогичности, которая выражена во взаимодействии драматургических уровней на стыке чередования номеров. Почему автор обращается к такому принципу повествования?

По мнению М.М.Бахтина, для «открытия нового целостного аспекта человека (личности или “человека в человеке”) требуется особый подход к нему – диалогический» [22]. В сотворении художественного произведения при «авторской позиции внаходимости сущность создаваемого образа основана на своеобразном сочетании: овнешнении внутреннего (“изнутри” – я для себя) и оживлении внешнего (“извне” – я для другого)» [23, 216]. Из этого следует, что автор в «полифоническом романе», раскрывая в человеке другое «я для себя» (то есть внутреннее, глубинное, скрытое), делает его образ бесконечным, незавершённым, не разрушая его при этом.

Тем самым, преодолевается «объективность человека и монологическая односубъективность мира». В результате «монологическая модель сменяется диалогической». Благодаря этому принципу становится возможным раскрытие «многосистемного мира, где не одна, а несколько точек отсчёта, где разные миры взаимосвязаны друг с другом в сложном полифоническом единстве» [1, 218].

Балет «Гойя» имеет именно такую полифоническую природу, выраженную на уровне всех составляющих произведения – его образных планов, драматургии и др. Диалогичность выступает также как «овеществление» мыслей, внутренней жизни художника. «Диалогическая выразительность» сказывается и в том, как проявляет себя герой: почти во всех сценах с его участием присутствует элемент полемики, несогласия, он как бы отражает себя в зеркале чужого сознания (герой всегда перед зеркалом).

У Фейхтвангера Гойя смело смотрит в зеркало в безумном припадке и видит там воплощённое визуально своё безумие – это всплеск образов бессознательного, от которых он не отказывается совсем, в борьбе с которыми он черпает новые силы. В балете художник становится, как и многие герои, зрителем своих офортов, в которых также присутствует доля безумия, он совершает ритуальные танцы в ансамблях видений и кошмаров, где порождённые его сознанием персонажи нередко помещают его в центр своего круга-хоровода (по типу ритуального танца жертвоприношения).

Гойя ищет и находит себя в разных сферах: страстный любовник – и в то же время семьянин; свободный художник – и придворный живописец; демократично настроенный, прогрессивно мыслящий человек – и консерватор, придерживающийся старых патриархальных порядков, уважающий власть короля. Он с трепетом относится к Инквизиции и вместе с тем презирает и ненавидит её. В балете мы видим сплошную череду смен картин, образов, планов, в которых Гойя полностью разносторонне реализует себя.

Размышляя о поэтике романов Достоевского, Бахтин указывает на своеобразные диалогические модели – *художественного мира* (с его незавершенностью в плане сюжета, пространства и времени), *макродialoga* (между голосами, образами, планами романа) и *микродialoga* (диалогические перебои в каждом слове, жесте, переживании) [22, 233].

Подобное мы видим и в рассматриваемом спектакле. Сложная структура пространственно-временных координат, некая недосказан-

ность сюжета (подсказанная поэтикой романа), неоднозначные отношения между драматургическими сферами и их взаимодействие на уровне музыкально-пластического языка подтверждают то, что балет «Гойя» имеет как раз «полифоническую природу» с особой ролью диалогизма как принципа «монологического овеществления человека».

Пространственно-временные координаты балета

В романе сосуществуют, взаимопереплетаясь, исторический и художественный модусы времени. Фейхтвангера интересовала проблема сочетания исторического факта и художественного вымысла в литературном произведении, о чём сказано в его теоретическом труде «Дом Дездемоны» [9, 18], относящемся к позднему периоду творчества писателя. По словам Фейхтвангера, исторический роман создаётся на основе «исторического факта – скелета, на который нанизан художественный вымысел», в нём на фоне эпохи, масс показывается жизнь незаурядного человека, личности, художника.

Временные модусы представлены в романе «Гойя» планами настоящего (чередование событий и происшествий), прошлого (воспоминания героев, описания исторических фактов и предшествующих событий жизни персонажей), будущего (роковые предчувствия Гойи), а также модусами мига (или остановки времени, безвременья) и вечности.

В романе есть моменты, где время обретает облик подчеркнуто статического или стремительно разворачивающегося. Примером остановки реального времени и выхода в план вечного могут служить фрагменты описания счастливой совместной жизни влюбленных в Андалусии, где даже часы по причудливой прихоти бывшего хозяина были остановлены много лет назад. В момент возвращения в Мадрид познавшего счастье и расплатившегося за него сполна глухого Гойи сюжетное время, как бы компенсируя предыдущую статику, разворачивается стремительно, с описанием множества событий (посещение родного города, дома, матери, близкого друга). Прошрое, настоящее и будущее причудливо сочетаются в мыслях Гойи, в его предчувствиях и воспоминаниях.

Трактовка временного континуума балета также совмещает множество планов, подверженных модификациям: сжатие, расширение, остановка во времени и выходы в вечное. Тем самым выстраивается несколько временных форм:

1) сюжетное реальное время сценического действия, где разворачивается событийный ряд содержания либретто;

2) время прошлое, выраженное в воспоминаниях героев (мысли Гойи о Каэтане при написании её портрета, воспоминания о смерти Тореро);

3) модус будущего времени, связанный с образами детерминирующих сил (рок, инквизиция, видения), показан в предчувствиях, в роковой предопределённости судеб героев, о которой заявлено уже в Прологе балета; инфернальное начало является неким катализатором в полифоническом движении временных модусов в сценографии спектакля, то останавливая процессуальность реального времени (видения в 5 картине), то забегая вперёд, предсказывая героям смерть и несчастья (Пролог, 3 картина – шествие осужденных);

4) выход во вневременное пространство, в план Вечного связан с образом Музы и фатума; эти вечные символы, становясь спутниками жизни художника и вершителями его судьбы, существуют как в реальном, так и в ином временном измерении, в модусе Вечного.

Показательны в связи с этим обрамляющие балет схожие сцены (Пролог и Эпилог), непосредственно с фактами жизни Гойи не связанные. Экспонируемые в этих фрагментах спектакля образы роковых сил, Музы, Гойи находятся как бы вне времени и пространства – точнее, в плане мифоритуального. Воспоминания героев, их предчувствия, сопоставления разных временных модусов, показанные в сценографическом и музыкально-хореографическом решении спектакля, взаимодействуя полифонически, создают определённый темпо-ритмический рисунок драматургического рельефа произведения.

Художественное пространство романа Фейхтвангера представлено несколькими планами. Во-первых, существует реальное, настоящее пространство, в котором живут герои и где происходят все события. Во-вторых, возникают некие ирреальные пространственные планы (во снах, в зеркале, в воспалённом сознании Гойи), в которых действуют «призраки, духи и злые демоны», преследующие художника.

Эти пространственные планы подвергаются трансформациям – сжатиям и расширениям. Так, реальное пространство, с одной стороны, расстилается от мастерской Гойи до поместий Каэтаны в Андалусии, где влюбленные проводят самые счастливые моменты жизни, и даже выходит за пределы Испании (в описаниях путешествий героев, а также внешнеполитических событий). С другой сто-

роны, многомерность жизни симультанно «сжимается» до масштабов одного полотна художника.

Своеобразие пространственного континуума романа так или иначе отразилось в решении спектакля, пространство которого очерчено следующими уровнями:

1) традиционные сценические координаты – рампа сцены и занавес;

2) дополнительный уровень, выстроенный над сценой, где расположены фрески, отображающие образ «палитры красок» и где транслируется цветовая гамма, ассоциирующаяся с происходящим на сцене (лазурь – с Музой, красный – с роковой любовью художника, чёрный – с символом смерти) [23];

3) дополнительный уровень в глубине сцены, где, как череда живописных произведений, происходит движение разных цветов, создающих эффект движущейся, «живой» картины. В центральной части этого пространственного плана расположены либо чередующиеся картины (из серии офортов «Капричос»), либо картина ландшафтного плана (её появление связано с сюжетной фабулой – дворцовым церемониалом, придворными танцами);

4) «сцена в сцене», расположенная в центральной части сценического пространства: это дополнительное измерение пластично, оно модифицируется в подобие то трона (откуда выходит Великий инквизитор, демонстрируя свою мощь и силу), то зеркала (в котором, как в романе, оживают страшные видения), то большой картины – символа искусства; именно в этом измерении часто фиксируются выходы Инквизитора и размещается его символ – крест инквизиции (подобно видениям Гойи, «сцена в сцене» также имеет черты ирреального плана).

Все обозначенные уровни, находясь в полифоническом взаимодействии, отвечают насыщенности и напряженности повествования и модифицируют сценическое пространство драматургическими сдвигами, сменой мизансцен, наделяя его, с одной стороны, объёмностью, с другой – чертами многоуровневой плоскости (благодаря картинам-фрескам, орнаментам-декорациям).

Тем самым, пространственно-временной континуум балета представляет собой пластичную изменяемую структуру с полифоническим сочетанием разных модусов, что позволяет раскрыть грани объёмного многозначного романа, выводя сюжет в бытийственное и вневременное пространство, приближая к мифо-ритуальному. Обладая неким «единым сценографическим пульсом», «сценогра-

фическим хронотопом», полифонической природой, балет в целом отражает тенденции балетной сценографической драматургии конца XX века.

Особенности трактовки образа художника в романе и балете

Особый художественный облик Гойи – сложный и неоднозначный, данный как бы «в разломе, изломе», постоянно находящийся в пороговой ситуации выбора (между искусством и любовью, семьей и работой, свободой и зависимостью, демоническим и светлым), обретает черты некой недосказанности. Об особом качестве свойства «половинчатости» в человеке говорил А.Шнитке, в связи с персонажами своих произведений – Пер Гюнтом и Фаустом. Подобные черты, по его мнению, присущи и персонажу Флавию из трилогии романов Фейхтвангера, посвященных этому историческому лицу, человеку «половинчатому, неокончательному, который вместил больше жизни, чем некоторые окончательные, очищенные. Это свойство роднит и Пер Гюнта с Фаустом» [24, 268]. В таких героях, «ключа не имеющих», заложен неохватываемый, неисчерпаемый материал, а количество интерпретаций сюжетов, связанных с ними, бесконечно.

Становление творческого облика, душевные метания между яркой роковой страстью, семейным и государственным долгом, одиночеством и осознанием своей жизни, своих грехов и ошибок указывают на особый путь Гойи. Наказания судьбы (смерть близких), соблазны жизни (слава, страсть, богатство, признание при дворе) – всё это говорит о некоем последовательном «тяжком пути познания» и преодоления, поиска самого себя. Это как фазы инициации со своеобразными этапами перипетий героя и выходом на новый виток жизни.

Находясь в зрелом возрасте, будучи удачливым, признанным художником, Гойя вступает на путь кардинальных изменений, сопровождающихся душевными переживаниями, борьбой с внутренним «я», с множеством проблем. Его страстная любовь к Каэтане, преодоление роковых сил становятся испытаниями, приводят героя к трагическому осознанию мира, к потере близких, к глухоте и одиночеству. В романе эти перерождения приходятся на время путешествий к родным местам. В сценическом решении спектакля они символически отражены в потоке музыкально-пластических, поэтических (или хоровых) номеров, где образ Гойи, соприкасаясь с роковым и с возвышенным (Муза), проходит ряд стадий развития. Это сепаративная

функция открепления личности от общества, стадия «нахождения на грани» [25, 137].

Познав сладострастие, смирившись в борьбе с роком, Гойя отправляется в далёкий путь поиска себя, приспособляясь к новой жизни. Подобно Эдипу, потерявшему зрение, Гойя, оглохнув, как бы заново познаёт себя, открывая новые грани внутреннего «я» и вселенной (лиминальная стадия, которая маркируется слепотой, странствиями и преодолением недуга). Гойя безропотно принимает удары судьбы, смиряется с роковой болезнью и находит силы для дальнейшей жизни, чему способствует сила искусства. Его жизнь – это бесконечные перерождения. Постаревший, измученный болезнями и горем, он продолжает свой «тяжкий путь», будто имея некий внутренний стержень, свет, исходящий с небес и прорывающийся в душу ему – великому творцу (обретение самости, адаптация к новой жизни). В процессе индивидуации, итогом которой становится нахождение самости, герой становится «не только метафорой Эго, но и символом трансцендентной функции» [25, 149].

В балете эту роль выполняют роковое и возвышенное. Как и в романе, в финале балета изживается линия любви, как нечто преходящее – вечным и неизменным остаются творчество и фатум.

В балете Е.Гохман, несмотря на сжатость и специфику хореографического жанра, во многом отразились особенности поэтики одноимённого романа Л.Фейхтвангера. Это касается трактовки образности, особенностей композиционного и драматургического строения, укладывающегося в рамки мифоритуальной логики. Тем не менее, балет является не просто хореографической интерпретацией художественного текста, но активным авторским прочтением в условиях пластического жанра, чем обусловлены некоторые отличия от первоисточника. Так, в балете музыкально-сценографическими средствами подчеркнута характерная для финала романа черта, создающая некую незаконченность повествования. Последние фразы литературного текста гласят: «На этом заканчивается первый из двух романов о художнике Франсиско Гойе». Так как второго романа не существует, эти слова вносят загадочность и незавершенность в окончание произведения. Финал балета, несмотря на композиционную арку, вносящую внешне некую законченность (между Прологом и Эпилогом, где утверждается вечное бытие художника в кругу роковых сил и искусства), обладает, между тем, по сравнению с романом, ещё большей таинственностью, незаконченностью. Герой, простирающий руки к небу, лишившись всех близких и оставшись наедине с инфернальным и искус-

ством, окруженный мрачными роковыми образами, будто сошедшими с его офортов, остаётся жить перед неизвестным будущим.

В балете своеобразно решена намеченная писателем тенденция подачи информации через описание живописных полотен и творческого процесса создания их художником. В сценографический ряд, как и в музыкальный язык, привносятся элементы других искусств. В сценографии используются не просто декорации, но и репродукции картин, что даёт мгновенную ориентировку на творчество главного героя, то есть зритель одновременно воспринимает как авторскую интерпретацию, так и «чистое искусство» художника. Переходя рубеж художественной интерпретации, внимание зрителя непосредственно проецируется на шедевры живописи, которые подчас могут донести до зрителя более точный внутренний, глубинный смысл воплощаемого. Тем самым, оба этих аспекта (искусство Гойи как таковое и интерпретация романа средствами музыки, пластики, сценографии, поэзии) находятся в балете во взаимодействии и воздействуют на слушателя-зрителя одновременно.

Балет Елены Гохман, синтетичный по своей природе, совмещающий разные виды искусств, имеющий особую драматургию и сценографически-музыкальный план, в целом отражает тенденции современного хореографического жанра. Особенности прочтения литературного первоисточника в пластическом искусстве, многоплановость и многосложность всех составляющих спектакля обусловили специфику балета, в котором присутствуют романтические и экспрессионистские черты.

Балет «Гойя», воспевающий жизнь и творчество великого живописца, раскрывающий вечную тему личности человека незаурядного, художника, искусство которого обращено к людям, обретает тем самым мифологическую структуру, воспринимается как некая легенда, восходящая к Вечности.

Примечания

1. Возможно, этот роман включает также в себе черты драмы, предполагающей сценическую интерпретацию. Ведь Фейхтвангер известен не только как писатель-романист, но и как драматург, создавший в этом жанре такие пьесы как «Вдова Капет» и др. В данном романе, как и в ранних пьесах, писатель использует поэтическую форму в отдельных фрагментах (в данном случае – в конце каждой главы).

2. Элементы пластики танца фламенко присутствуют в балете Гохман «Гойя» в хореографии Каэтаны и др.

3. Писатель, стремясь сохранить исторический и национальный колорит Испании конца XVIII века, обогащает роман зарисовками испанских обычаев, одежды, живой толпы на площадях, на что указывает исследователь Н.Рачинская [9, 45].

4. Роман отличается также богатством художественной палитры, «сочетает черты романа и искусствоведческого исследования, что обогащает форму, позволяя по-новому раскрыть систему образов» [9, 79].

5. В сценическом воплощении с этим героем в спектакль привносится тема испанской корриды, его трагическая смерть будет пророчествовать дальнейшую судьбу Каэтаны, которую неминуемо ждёт смерть.

6. Мизансцены, где участвует группа детей (с заклинателем змей и в сцене игры в корриду), обретают функцию жанровых сценок.

7. Е.В.Гохман. Балет «Гойя»: Программка спектакля. Краткое содержание балета. 1 картина I действия.

8. Особенности литературной трактовки образа Каэтаны подчеркнуты сценически в балете. Здесь она представлена также как «роковая», но любящая женщина, связанная с символом рока, но имеющая некие связи с образом искусства, музыки.

9. Рачинская Н. Л.Фейхтвангер. М., 1965.

10. Бутримович В., Демченко А. Театральная программа к спектаклю Е.Гохман «Гойя».

11. По словам автора, в этом либретто использованы отдельные моменты постановки балета на сцене Саратовского театра оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского.

12. Тема «художник и общество» – одна из ведущих в творчестве Фейхтвангера. Примерами могут служить не только «Гойя», но и роман «Безобразная герцогиня» [7, 52].

13. По мнению Н.Рачинской, «Любовь – один из героев романов Фейхтвангера – определяет судьбы исторических и вымышленных персонажей» [9, 38].

14. Как считает Н.Рачинская, писатель отразил в образе Гойи «личность цельную, многоликую, открывающую перед окружающими всё новые грани своей одарённой натуры» [9, 35].

15. По мнению самого Гойи, эти видения пророчествовали ему о страшных событиях в будущем; действительно, в последующем его

ждут болезни, смерти близких – дочери, жены, матери, друга и возлюбленной.

16. В романе рок, видения предстают как неотъемлемая часть жизни художника, как негатив, пробуждающий чувство борьбы, сопротивления. По словам самого Гойи, он не хотел навсегда избавляться от кошмаров, так как в преодолении страха перед ними видел особую значимость своей жизни, искусства, любви.

17. При нумерации сцен мы придерживались партитуры балета, так как, из множества вариантов либретто номера сцен в них не всегда совпадали.

18. Поэтические окончания романа реализуются в балете в вокально-хореографических номерах (на стихи Ф.Гарсиа Лорки в исполнении тенорового голоса, иногда – с участием хора), которые имеют композиционную роль: благодаря этому приему структура балета обретает стройность, некую логичность и завершенность.

19. Начальные слова песни: «Как болят мои раны, сквозь какие туманы иду за тобой, любовь; любовь, соловьиное пенье, острый нож и забвенье, погоди, постой».

20. Слова песни гласят: «Ах, любовь, ты исчезла навеки, ... одна – кровью, другая – слезами льются реки твои».

21. К примеру, Каэтана совмещает роковое и светлое, общество раскалывается на придворное и церковное.

22. Бахтин М. Собрание сочинений в 7 томах, том 5. М., 1996.

23. Неслучайно поэтому автор балета выделяет их в отдельную драматургическую линию. Кроме того, на примере череды картин, свидетельствующих о развитии и изменении творческого процесса Гойи, как и в романе, так и в балете (сценически) показана смена мировоззрения художника, поиск новых красок, художественных приемов, а главное – тематики произведений. Соответственно этим изменениям перерождается и сам герой – из обычного услужливого придворного художника он превращается в свобододлюбивого, правдивого критика современности, противопоставив себя аристократическому обществу.

24. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.

25. Кепмбелл Д. Тысячеликий герой. Ваклер. 1997.

Марья Гендова (Петербург)

Размышляя о балете «Гойя»

*Лицом к лицу
Лица не увидать.
Большое видится на расстоянье.
Когда кипит морская гладь –
Корабль в плачевном состоянии.
С. Есенин*

Размышлять о спектакле всегда сложно, поскольку анализ творческо-синтетического действия предполагает одномоментное погружение во множество пластов, порой пересекающихся, порой конфликтующих, но отражающих духовную, историческую, культурную составляющие жизни, пропущенной через самосознание балетмейстера, композитора, художника, артистов, а также реципиентов – тех, кто воспринимает и пытается осмыслить.

Однако именно в этом и заключается прелесть исследования, предоставляющая «ученому» возможность погрузиться в мир ушедшего времени, найти неочевидные или вполне прямолинейные, «читаемые» связи, выявить закономерности и задуматься над днём сегодняшним – взглянуть на современность в особое «волшебное» зеркало, которое многое делает зримым.

Итак, погружение в художественный мир балета «Гойя» оказался для меня невероятно захватывающим, и в такой же степени трудным. Прежде всего, трудность была вызвана объективной причиной – несмотря на небольшой промежуток времени, прошедший с премьеры (1997, г. Саратов), балет «Гойя» находится в забвении, а потому анализировать это произведение пришлось по сохранившейся небольшой телепрограмме «балет “Гойя”» и нескольким статьям очевидцев спектакля.

Тем не менее, стремление ощутить аромат этого балета, понять его философскую идею, привели, по мере погружения, к возникнове-

нию множества ассоциаций и размышлений о роли балета «Гойя» в контексте развития русского балетного искусства.

Возможно, для кого-то эти рассуждения будут спорны. Но, смею надеяться, что и эти рассуждения дадут возможность вновь обратиться к балету, окунуться в его многоликий тематизм, а, значит, сделают шаг к созданию условий возвращения балета на сцену, так как актуальность спектакля очевидна.

Итак, балет «Гойя» был создан на сцене Саратовского академического театра оперы и балета четверть века назад – в 1997 году. Творческими «родителями» постановки стали заслуженный деятель искусств РФ, балетмейстер В.Н.Бутримович и заслуженный деятель искусств РФ, композитор Е.В.Гохман, театральную-декорационную партитуру балета создал художник Е.И.Иванов.

Знакомство с сохранившимися фрагментами постановки позволяют отметить уникальность спектакля, который явно претендовал на формат Явления в культурной жизни России. Что же в нём неповторимого?

Его духовно-ценностная сущность удивительно раскрыта главным образом в музыке. Многоликость музыкальной ткани балета завораживает, в ней тонко, подобно изысканному кружеву, передана тема Души, Любви, Нежности и Надежды (пять *adagio* с Каэтаной). Замечу, что уже в этом аспекте мы можем говорить о наличии преемственности и дальнейшем развитии музыкально-хореографического приёма – раскрытия образа персонажей через танцевальные монологи, диалоги-дуэтино и вариации.

Так, в этом балете чувствуется связь, отсылающая к балету М.Петипа на музыку А.Глазунова – «Раймонда» (1898), где образ главной героини Раймонды раскрывается в семи последовательных вариациях. Именно, эти семь вариаций в творчестве позднего М.Петипа в некотором роде могут уже претендовать на хореографическую форму – монолог, что получит развитие в балетном театре XX века, особенно в балетах Ю.Н.Григоровича. К примеру, в творческом тандеме Ю.Григоровича и А.Меликова – балете «Легенда о любви», перед зрителем развернутся несколько монологов, диалогов и сложно выстроенных пластических «разговоров»-трио, открывающих внутренний мир героев – Ферхада, Ширин и Мехменэ-Бону.

Именно, эта находка – приём трансформации простого дуэта как формы демонстрации танца Дамы и Кавалера в форму внутреннего психологического диалога, переданного музыкально и танцевально, –

нашла своё воплощение в балете «Гойя»: дуэты-*adagio* здесь выступают формой визуализации человеческой души, её переживаний, страстей, смятений, борений, страхов – Жизни человеческого Духа.

Это важнейшее достижение балетного театра XX века – углубление, укрупнение и поэтизация психологического мира души – оказалось доступной только благодаря музыкальной составляющей спектакля высокого уровня.

Именно, музыка с её тематизмом, вариативностью, контрапунктами и иными средствами выразительности постепенно, начиная с первой трети XIX века – со времён М.Глинки («танцы в царстве Наины» – хореографический фрагмент из оперы «Руслан и Людмила») постепенно готовила балетный театр к интимному погружению в духовный мир личности.

Более активно эта линия раскрылась в творчестве композиторов последней трети XIX века – П.Чайковского, А.Глазунова и А.Рубинштейна (балет «Виноградная лоза»), когда балетный театр накопил свой технический потенциал (женский пальцевый танец, дуэтный танец), а также научился работать с разнообразными хореографическими формами. Однако своего расцвета духовно-ценностный психологизм, обобщённый до символизма, достиг в работах композиторов XX века, сумевших задать изначально прикладному балетному искусству надвременной уровень.

Помимо романтической составляющей *adagio*-диалогов, музыку балета отличает органично вплетённые в неё характерные мотивы, четко отсылающие к месту действия балета – Испании. Это добавляет партитуре пикантности, живости и ассоциативного флёра, погружая зрителя в своеобразное интеллектуальное «путешествие».

Данная находка ненавязчиво предлагает каждому стать частью действия и начать свой, параллельный диалог с произведением и своим духовным миром. Данная «жемчужинка» балета «Гойя», обыгрывая наследие прошлого, выводит произведение на очевидный виток будущего (того, что для конца 1990-х гг. было привычным и опережало свое время, а значит настораживало). Эта особенность, заключённая в игре смыслов и наличии интертекстов, предвосхищало то, чем будет увлечен театр сегодня – в XXI веке.

Следующим моментом, о котором бы хотелось сказать – это глубинная, идущая параллельно, тема взаимоотношений «творца и власти».

Изначально достаточно сложный контекст, вдвойне сложный для условного балетного искусства, в воплощении которого требуется уйти от карикатурности.

Как мне кажется, в этом спектакле это подучилось. Здесь сумели найти свой особый почерк для воплощения власти – обобщенного и многоликого героя, представленного неперсонифицированными инквизиторами.

Отмечу, что эта оригинальная находка воплощения темы рока, зла, толпы, всего того, что ранее уже находило воплощения в балетах П.Чайковского или в балете М.Фокина на музыку И.Стравинского – «Петрушка». Разница с последним лишь в том, что балет «Гойя» остается отражением формы большого романа, где нет места теме «маленького человека». В этом смысле «Гойя» ближе к хореографическим размышлениям середины XX века – постановкам И.Бельского («Берег надежды») и Ю.Григоровича («Легенда о любви», «Спартак»).

Наличие в балетном спектакле хора и сольного пения, уже с позиции взгляда из XXI века, позволяет отметить ещё одну ассоциацию, возникающую благодаря прошедшему времени.

Это параллели с балетами испанского хореографа Начо Дуато, что некоторое время назад служил в Михайловском театре (до 2014 г.), и создал там несколько оригинальных постановок (в данный момент, после перерыва, Н.Дуато приглашен в театр вновь и занимает пост художественного руководителя).

Постановками, претендующими на родственные связи с балетом «Гойя», можно назвать спектакль «Nunc Dimittis» (музыка А.Пярта, Д.Азагра, 2011) и «Многогранность. Формы тишины и пустоты» (музыка И.С.Баха, 2012).

Первый спектакль оказывает невероятное эмоциональное воздействие восхищения и неловкости. Нетипичная для балетного театра музыка А.Пярта и Д.Азагры, непривычное, в чём-то откровенное сценическое решение – церковные колокола (отсылающие к балетам «Иван Грозный» Ю.Григоровича и «Царь Борис» Н.Боярчикова), а также камерный состав исполнителей с центральной солисткой и наличие в балете вокальной сольной темы – женского голоса создают ощущение исповеди, духовного смятения и поиска себя. Такое откровение потрясает и создаёт ощущение неловкости – одновременно.

Тема исповедальности, тема Духа и Души, тема назначения (предназначения) и долга личности также не чужды балету «Гойя».

Они являются его ключевыми струнами, звучащими более деликатно. Можно предположить, что балет 1997 года делает первые пробные шаги, подхватывая «эстафетную палочку» у балетов на тему духовных терзаний Ивана IV, что раскрыто в образе реального человека упомянутых выше спектаклей середины прошлого века.

Второй, из затронутых балетов Дуато – «Многогранность. Формы тишины и пустоты», родственен спектаклю «Гойя» тем, что обращается к личности «художника», которая находится во власти своего гения, и одновременно существует в реальной, бытовой жизни.

Собственно, в балетах Дуато воплощён тот же спектр вечных вопросов, что волновал создателей балета «Гойя» в 1997 году.

Как видим, история действительно циклична и на разных этапах своего развития каждый из нас обращается к себе, к душе, к вопросам добра и зла, выбора, понимания смысла жизни, своего предназначения, по-разному решая эти вопросы для себя, потому эти вопросы и темы извечны. От того за ними будущее – именно в них раскрывается духовный потенциал жизни и отдельного человеческого Духа на новом витке истории.

Совокупность всех этих составляющих, на мой взгляд, делает балет «Гойя» – Явлением в культурной жизни России, которое терпеливо ждёт своего часа, чтобы вновь раскрыться и оказаться более близким зрителю, который сегодня уже готов воспринимать сложные философско-психологические вопросы в контексте прикладного балетного искусства. Последнее, как показывает время, полно духовной глубины, которая долгие столетия умело маскировалась под простотой и легковесностью.

Так, одной из первых попыток создать балет на тему жизни художника является балет «Катарина, дочь разбойника» (1846, Лондон), созданный творческим союзом композитора Ч.Пуньи и балетмейстера Ж.Перро. В этой романтизированной истории о жизни итальянского художника-бунтаря Сальватора Розы двигателем сюжета оказывалась судьба и жизненные принципы реального персонажа в контексте времени – XVII века. Заметим, что балет в итоге не был биографичным, за основу оказался взят лишь один реальный факт из жизни художника, вокруг которого выросла самостоятельная – театральная история. Однако, примечателен сам факт, что толчком к созданию либретто стал реальный человек и страницы его судьбы.

Возвращаясь к балету «Гойя» и к стремлению найти причины забвения этого спектакля, отмечу, что возможно одной из них являет-

ся конфликт истинной (духовно-ценностной) глубины и условности (театральности, преукрашенности) внутри самого балетного театра. Немалую роль сыграл и внешний социо-культурный перекос, вызванный коренной перестройкой в стране. Так, последние 30 лет от театра чаще ждали зрелища с минимумом философии, что и не позволило спектаклю прозвучать в должной мере. Возможно, несколько подвела и сама хореография, которая в ряде моментов недотянула до музыки. Сцены диалогов-*adagio*, сцены с инквизицией, исходя из анализа небольших сохранившихся фрагментов, выглядят убедительными и многогранными по подтексту. Однако, сцены пантомимного плана и испанских «вставок» кажутся иллюстративными, создающими ощущение эклектичности, неделикатного сочетания «кусочков» из разных балетов.

Завершая рассуждения на тему балета «Гойя», подчеркну, что балет «Гойя» оказался уникальным и самобытным спектаклем, созданным специально для балетного театра, а это само по себе редкость! Он явно опередил и пережил свое время. Этот балет создан языком классического танца с привлечением в него пластики современной и историко-бытовой хореографии, что обеспечивает танцу именно музыка, определяющая его вневременной потенциал.

Этот спектакль представляет собой хореографический диалог со зрителем о душе, о выборе, об истории и её контексте в жизни каждого из нас. Это сложный, трудный, но крайне важный разговор в котором присутствует Духовность, овеянная в музыке, голосе и пластике человека.

Хочется верить, что новое прочтение музыкальной партитуры и сюжетной линии балета не за горами. Ведь помнит же история тот факт, что первое представление балета «Лебединое озеро» П.Чайковского в Москве 1877 года было встречено прохладно, а мировое признание балет обрёл в редакции М.Петипа и Л.Иванова лишь в 1895 году.

Марина Цапкова (Саратов)

Заметки хормейстера

2000 год... В моей квартире неожиданно зазвонил телефон. Подняв трубку, я услышала мягкий, интеллигентный голос: «Я бы хотела поговорить с Мариной Борисовной Цапковой...» – так состоялось моё знакомство с Еленой Владимировной Гохман.

Поначалу её просьба удивила меня – помочь в исполнении её нового произведения «*Ave Maria*», специально написанного к 2000-летию христианства. Хора, тем более смешанного, у меня не было, и я ничего не могла обещать в данной ситуации. Однако попросила партитуру, чтобы с ней ознакомиться. В Саратовском училище искусств у меня в то время был вокальный ансамбль первого курса дирижеров-хоровиков – 14 человек, из них трое юношей. И я загорелась мечтой «поднять» это сложнейшее по музыкальному языку и объёму произведение.

Библейские фрески «*Ave Maria*» написаны Еленой Владимировной для смешанного хора, симфонического оркестра, трёх солистов и органа. Первой задачей у нас была организация смешанного хора, и в этом нам очень помогли преподаватели консерватории (теоретики, музыковеды, струнники, вокалисты). Собрали 60 человек энтузиастов (включая студентов училища), захотевших петь в хоре и познакомиться с музыкой Е.В.Гохман. Работа была сложной, но вместе с тем интересной. Большинство из наших хористов когда-то пели только в хоре своих музыкальных школ, и многое им было, на первых порах, одолеть очень сложно (пение *a cappella*, латинский текст, сложные гармонические созвучия и другие хоровые «премудрости»).

Но вот, наконец, настал день премьеры. Большой зал консерватории и балкон были переполнены. На протяжении звучания всего произведения люди слушали, затаив дыхание, а с последними затихающими звуками «взорвались» громом аплодисментов.

Возможно, этой премьеры и не было бы, если бы Елена Владимировна не добилась, чтобы для работы с филармоническим оркестром пригласили молодого, талантливого дирижёра Игоря Головатенко, кото-

рый в то время был ещё студентом III курса Московской консерватории. Кроме музыкальных знаний, Игорь обладает колоссальным терпением и неукротимым желанием добиться поставленной перед собой и исполнителями цели. Успех премьеры «*Ave Maria*» в значительной степени зависел от него. Присущее ему доскональное знание симфонической и хоровой партитуры создавало и на репетициях, и на концерте спокойную творческую атмосферу.

Позднее, обмениваясь мнениями об исполнении «*Ave Maria*» с коллегами и в частности с Александром Ивановичем Демченко, который в этом концерте и во всех последующих оставался вдохновителем, техническим руководителем и исследователем произведений Е.В.Гохман, кто-то из нас вдруг заговорил о том, что хорошо бы спеть ещё что-нибудь из произведений Елены Владимировны. И тут прозвучало название (для меня тогда ещё незнакомое) «Испанских мадригалов», написанных на текст испанского поэта Ф.Гарсиа Лорки. Заинтересовавшись этим произведением, я попросила у Елены Владимировны хотя бы несколько частей из него для того, чтобы попеть со своим ансамблем и познакомить ребят со сложными размерами, изобилующими в этой партитуре. И как-то само собой случилось, что наш тройственный союз Гохман – Головатенко – Цапкова под чутким руководством А.И.Демченко опять ринулся на «тропу исканий и приключений», чтобы исполнить «Испанские мадригалы» в их полном объеме, а это 20 номеров, около полутора часов музыки.

Для работы над этим произведением я пригласила преподавателя нашего училища, молодого, одарённого хормейстера Оксану Валерьевну Ощепкову с её вокальным ансамблем (это были дирижёры-хоровики IV курса), и мы с головой ушли в работу над этим интереснейшим и сложнейшим сочинением.

Для Елены Владимировны опять настали тревожные дни, но у всех нас был девиз: «Через тернии к звездам!». И «Испанские мадригалы» в 2002 году были с честью исполнены в Большом зале консерватории – при аншлаге и долгих, несмолкающих овациях.

Конечно, львиная доля работы и с хором, и с уникальным по составу инструментальным ансамблем досталась опять Игорю Головатенко, который с удивительным терпением добивался музыкальной выразительности и технической точности как в хоровых, так и в сольных, а также инструментальных частях. Условия для работы над «Испанскими мадригалами» были сложными, но автору порой приходилось ещё сложнее, чем всем нам. На ней лежала работа с солистами,

поиск помещений для репетиций и много других творческих и далеко не творческих проблем, которые надо было решать быстро и, вместе с тем, «дипломатично».

После исполнения «Испанских мадригалов» (в хоровой части это произведение написано для женских голосов) многие юноши задавали мне вопрос: «А когда мы ещё что-нибудь споём из произведений Елены Владимировны?». Я обещала узнать у автора, есть ли у неё что-нибудь для смешанного хора. Из разговоров с композитором, я узнала, что она пишет новое сочинение на тексты А.П.Чехова.

Заканчивался учебный 2004 год, как оказалось, памятный для почитателей писателя (100-летие со дня смерти). И вскоре наша «троица» опять ринулась в «пучину творческих исканий». Но в этот раз было ещё сложнее потому, что произведение только создавалось, и ни в форме, ни в целостности замысла у композитора пока не было окончательной ясности. Интересуясь ходом сочиняемого произведения, я сразу пообещала Е.В.Гохман, что постараюсь, как хормейстер, сделать всё, что будет в моих силах. На этот раз у меня возник план создать смешанный хор из трёх вокальных ансамблей. Для этой работы я пригласила ещё более молодого, но любящего хоровое дело преподавателя училища Ирину Александровну Свиридову. У неё был вокальный ансамбль III курса, у меня – IV курса и, кроме того, мой мужской ансамбль, в котором пели студенты разных отделений (духовики, народники, теоретики, дирижёры). Из этих трех ансамблей мы и создали костяк смешанного хора, который потом с большим успехом спел в Большом зале консерватории вокально-симфонические медитации для двух солистов, смешанного хора, органа и симфонического оркестра «Сумерки». Эта премьера состоялась в 2004 году.

С Еленой Владимировной было очень интересно сотрудничать – это композитор, который старается писать для конкретных исполнителей. Во-первых, потому что её это по-своему вдохновляет, а во-вторых, из желания услышать написанное сразу, а не спустя десятилетия – хотя, судя по «Испанским мадригалам», написанным три десятилетия назад, видно, что произведения, созданные Еленой Владимировной, и через многие годы ничуть не теряют своей художественной свежести и слушательской востребованности.

Её музыка современна по языку, очень индивидуальна, интересна и вместе с тем сложна для исполнения. Не всё в её сочинениях воспринимается молодыми исполнителями сразу, но её партитуры обладают примечательным свойством: они, как переводная картинка

проявляются не сразу, а кристаллизуются в процессе работы, и, работая над ними, хочется снова и снова петь их, не расставаться с ними, а исполнив их – с огромным нетерпением ждать новых сочинений этого замечательного композитора. Это мы и делали в последующем, когда ожидали новой премьеры – то была следующая оратория под названием «И дам ему звезду утреннюю...».

Ольга Немкова (Тамбов)

**Жанрово-стилевое обобщение
как основа музыкальной поэтики
Библейских фресок «Ave Maria» Е.Гохман**

Преддверие ХХІ столетия ознаменовалось процессами интенсивного вовлечения отечественной композиторской мысли, а также исполнительской практики, в сферу христианских идей, тем, образов и сакральных смыслов. Приближение к рубежу веков, рубежу тысячелетий, а также к впечатляющей своей грандиозностью дате 2000-летия христианства явилось для многих российских композиторов дополнительным побудительным импульсом не только к активному освоению ими традиционных основ духовной музыки, но и к поиску новых форм художественного осмысления «вечных» евангельских сюжетов.

Помимо многочисленных произведений, узнаваемо ориентированных на православную певческую традицию (что вполне естественно), в последние годы ХХ века не был утрачен интерес к жанрам и формам католического музыкального искусства. В свою очередь, одно из магистральных направлений в тематике подобных сочинений формируют музыкальные приношения Деве Марии, пылкое почитание которой является неотъемлемой и важнейшей составляющей католического религиозного сознания. Приведём лишь некоторые примеры марианских сочинений, созданных в России в последние годы минувшего века: «*Magnificat*», «*Stabat Mater*», «Литания Девы Марии» для трёх голосов и струнного ансамбля В.Мартынова (1993, 1994, 1999), «*Salve Regina*» В.Птушкина (1997), «*Stabat Mater*» В.Пальчуна (1999), «*Ave Maria*» Е.Подгайца (1998), «*Ave Maria*» В.Беляева (2000).

Представляется очевидным, что обращение российских композиторов к языку и символике *иной* (не православной) христианской конфессии в большинстве своём есть отражение свойственной ХХ столетию интернационализации художественного мышления. Латынь в данном случае уже не столько предстаёт как атрибут католического культа, сколько становится основой в обобщённо-символическом выражении сакрального начала в целом (вспомним метафору Стравинского, упо-

доблявшего значение латинского слова в своём «Эдипе» блоку мрамора в архитектуре или скульптуре). Что касается собственно марианской символики, то содержательная глубина, образность и выразительность, заключённые в словосочетаниях «*Ave Maria*» или «*Stabat Mater*», столь же непреходящи, сколь и понятны современному цивилизованному человеку – независимо от его национальности или вероисповедания.

В ряду музыкальных сочинений, подводящих своеобразный итог XX столетия в эволюции марианской идеи на российской почве, знаменательным явлением стала монументальная вокально-симфоническая композиция Елены Гохман «*Ave Maria*» (2000). Цель статьи состоит в рассмотрении музыкальной поэтики данного произведения в аспекте взаимодействия в нём структурного и содержательно-смыслового компонентов.

Жанровой спецификой сочинения – *Библейские фрески* для солистов хора и оркестра – во многом определяется характер претворения в нём темы: яркие, рельефные образы очерчены укрупнёнными, широкими, без излишней детализации, линиями. Небезынтесным представляется тот факт, что еще в 1960-е годы в СССР увидела свет композиция аналогичной жанровой классификации – вокально-симфоническая фреска «*Ave Maria*» А.Флярковского на стихи М.Танка. Прочтение темы в этом безусловно ярком и талантливым сочинении хотя и отразило масштаб непонимания авторами фрески религиозных идей, но вместе с тем обнаружило неожиданный для своего времени интерес к этим идеям, приобретший в произведении специфический поворот марианской «контртемь».

Главная идея Библейских фресок, сосредоточенная на линии «проживания» евангельских событий Матерью Христа, обусловила как многие из особенностей композиционного строения «*Ave Maria*» и специфику в подходе Е.Гохман к использованию католических текстов, так и широту спектра стилеобразующих компонентов произведения.

Кроме многопластовости и приведённого к своего рода единому знаменателю стилового плюрализма, сочинению Е.Гохман свойственны черты, свидетельствующие о влиянии на него динамичных процессов жанровых трансформаций, которые проявили в отечественной духовно-концертной музыке на исходе столетия (в ряду таких сочинений – оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э.Денисова, «Русские страсти» А.Ларина, «Песнь Восхождения» В.Рубина и многие другие). Подобно тому, как в «Житии...»

Денисова или «Русских страстях» Ларина соединились, вразрез с церковным канонem и многовековой композиторской практикой, рождественская, страстная и пасхальная сюжетные линии, в «*Ave Maria*» Гохман, образуя единую образно-философскую концепцию, переплелись тематические мотивы Благовещения, Рождества Христова, Его Распятия и Вознесения. Наряду со свободно скомбинированными композитором текстами (или их фрагментами) марианских гимнов («*Ave Maria*», «*Salve Regina*», «*Alma Redemptoris Mater*», «*Ave maris Stella*», «*Stabat Mater*») драматургическую канву сочинения образовали тексты мессы («*Credo*», «*Dies irae*»), реквиема («*Crucifixus*») и ликующие юбилеи «*Alleluia*».

Подобная широта обобщений, как и, впрочем, само обращение к архаичному, освященному веками языку латыни во многом является отражением присущего XX веку тяготения к «универсализму» художественного мышления. «Универсализм, – пишет В.Медушевский, – понимается нами как новое специфическое качество образного строя современной музыки, стремящейся к воплощению космогонических проблем, к запечатлению иного “объёма духовности”<...>, ощущению новых уровней “взаимоотношений” с миром» [1, с. 132]. При таком подходе сама «лексика» традиционных песнопений утрачивает свою узко конфессиональную обусловленность и становится, прежде всего, универсальным языком общения со слушателем.

Если архитектоника Фресок на первый взгляд может вызвать впечатление некоторой усложнённости, то при более внимательном изучении произведения исследователь или исполнитель непременно убедится в том, что композиционное строение «*Ave Maria*» отличается исключительной стройностью, ясностью и уравновешенностью. При этом сюжетно-образная программа сочинения настолько логична и «прозрачна», что рождает при восприятии музыки буквально зримые образы и картины. Например, в эпизоде, повествующем о восхождении Христа на Голгофу, через восходяще-тяжеловесное движение мелодии почти осязаемо передана поступь мучительного преодоления Крестного пути. На фоне движения и шума толпы, мерных ударов большого барабана короткая реплика солирующего *mezzo-soprano* вычленяет из общехорового звучания слово «*passus*» («страдал»), словно фокусируя боль Матери и Её концентрированность на страданиях Сына. Кульминационный момент в музыкальном воплощении душевных мук Марии передан композитором остро, рельефно и в то же время просто. *Solo* скрипки, парящее над шумом толпы и отсечённое

от «земного» плана разворачивающегося действия, окрашивает в трагические тона картину безмолвного стояния Матери «возле распятия слёзного, с которого свисал Сын» (используемые в произведении строки из «*Stabat Mater*»).

Столь же рельефно очерчен в «*Ave Maria*» Гохман и «полюс света», связанный с воплощением молитвенно-благоговейного настроения (хор «*Ave Maria*» из № 1 – «*Introitus*»), или передающий таинственное сияние «горнего» мира («*Introitus*», «*Finalis*»), или выражающий чувства благодарственного ликования (*Alleluia* из № 1, «*Credo*» и «*Finalis*»).

Изначальная нацеленность композитора на достижение максимальной образной отчётливости фресок при сохранении их драматургического единства обусловила подчинение этой цели всех средств музыкальной выразительности. Важная роль среди них отведена сбалансированному стилевому синтезу. Не полистилистика (здесь нет свойственной полистилистике конфронтации), но создание неделимого целого путем апелляции к особенностям музыкальной лексики, характерной для разных этапов эволюции христианской цивилизации – таков основополагающий принцип художественного мышления, демонстрируемый в «*Ave Maria*».

В ряду стилистических ориентиров сочинения, «наследуемых» от минувших эпох, доминантное значение приобретают григорианский хорал с его объективной сдержанностью, колокольность, воскрешающая в памяти русские церковные звоны, пышность и монументальность барочной традиции, космическая величавость баховских органических композиций, открытая эмоциональность романтической музыки. Все эти качества синтезированы в произведении с элементами современной музыкальной лексики, например, с приемами авангардного письма (так, в эпизоде «Голгофа» использована островыразительная экспрессионистски жёсткая звуковая техника, основанная на резкодиссонансной гармонии и агрессивной моторике стремительного движения), или сонорно-кolorистические эффекты, используя которые композитор создает своеобразную сияющую ауру «горнего» мира. Подобно арке (или нимбу) из льющегося с небес всепобеждающего света, композицию «*Ave Maria*» обрамляет сияние чуда Рождества («*Introitus*») и Вознесения Господня.

Таким образом, многосоставность стилевых истоков, впечатляющая объёмность образа, многоплановость техники оркестрового и вокально-хорового письма, широта жанровых обобщений формируют основу музыкальной поэтики Библейских фресок и являются претво-

рением художественных исканий, проходящих под знаком так называемого Постмодерна. В этом смысле произведение «*Ave Maria*» Е.Гохман выявляет многие из существенных свойств, присущие развитию отечественной духовно-концертной музыки на рубеже XX–XXI веков.

Литература

1. Медушевский В. К вопросу о неомифологизме в современной музыке // Музыка. Культура. Человек. Свердловск, 1991.

Людмила Топоркова (Саратов)

Размышления о судьбе человечества в вокально-симфонических медитациях «Сумерки»

Появление каждого нового произведения Елены Владимировны Гохман – всегда было событием в музыкальной жизни Саратова. Музыка этого композитора предельно эмоциональна, экспрессивна, насыщена драматизмом, иногда юмором. Она не оставляет равнодушными слушателей, её с нетерпением ждали исполнители.

Премьерное исполнение вокально-симфонических медитаций «Сумерки» состоялось в канун нового 2004 года. Во вступительном слове к концерту доктор искусствоведения, профессор А.И.Демченко отметил, что в музыкальной жизни Саратова сложилась определённая традиция: вот уже три года подряд осенью в Большом зале консерватории звучит музыка Елены Владимировны. Здесь впервые полностью была исполнена камерная оратория «Испанские мадригалы», состоялась премьера оратории «Ave Maria» и в тот вечер нашему вниманию было предоставлено новое произведение автора.

Вокально-симфонические медитации «Сумерки» написаны по мотивам произведений А.П.Чехова. В необъятном наследии писателя Е.В.Гохман постоянно находит для себя новые темы, идеи, черпает вдохновение. Её первая опера («Цветы запоздалые») отмечена нежным лиризмом и психологизмом, вторая («Мошенники поневоле») отличается тонким юмором, яркой характеристичностью, рельефностью персонажей. «Сумерки» – глубоко драматическое произведение, наполненное тревогой за судьбу окружающей нас природы, за всё живое на земле. Е.В.Гохман, обращаясь к текстам А.П.Чехова, написанным почти сто лет назад, предостерегает современное человечество о грозящей катастрофе: «Человек, наделённый разумом, разрушает всё то, что сам не может создать. Страшно!..» В этом заключена основная идея сочинения.

««Сумерки» можно трактовать по-разному, – говорит Елена Владимировна, – и в личном плане, и более широко. Не может не волновать то, что происходит сейчас с природой, со всеми нами. Ломают дома, гу-

бят природу. Нас окружает общая атмосфера загрязнённости всего духовного и физического. Ощущение, будто я стою перед стеною».

Е.В.Гохман использовала всего несколько фраз из трёх произведений А.П.Чехова – рассказа «Без заглавия», пьес «Чайка» и «Дядя Ваня». Композитор вспоминает, как проходила работа над чеховскими текстами: «Мне попался томик Антона Павловича Чехова, его рассказ “Без заглавия”. Он начинается с тех самых строк, с которых начинается моё произведение... Чеховскую “Чайку” я всегда боготворила. Это действительно загадочная пьеса. В разные времена в ней акцентируются разные моменты. Очень многоплановая вещь, и понимать её можно по-разному. Когда-то я хотела написать монолог “Люди, львы, орлы...” для голоса. Фрагменты из этого монолога Нины Заречной вошли в “Сумерки”... Вдруг неожиданно, совсем в другой пьесе “Дядя Ваня” я нашла строки “Мы отдохнём”, которые звучат в финале моего произведения. Тексты я брала в Чехове избирательно, что-то приходилось сокращать. В процессе работы возникла идея адресовать свой скромный дар Антону Павловичу, ведь в 2004 году столетие со дня его смерти».

Жанр своего нового произведения композитор обозначила как вокально-симфонические медитации. Берём словарь: «Медитация (от лат. – размышление) – умственное действие, цель которого приведение психики человека в состояние углублённости и сосредоточенности...» Обратившись к сочинению Е.В.Гохман и рассмотрев его с этих позиций, можно определить три состояния: покой – смятение и страх – надежда и выделить три медитации: о первоизданном мире, прекрасной, чистой природе; о бездумной деятельности человека, уничтожающего этот мир; о надежде обрести покой, гармонию с природой.

Оркестровое вступление, которым начинается I часть, рисует картину рассвета, рождения нового дня, жизни. Нежные звуки арфы на фоне виолончелей и контрабасов подготавливают первые фразы хора: «Утром, когда с росой целовались первые лучи» (слова из рассказа «Без заглавия»). Светлая лирическая тема, исполняется поочерёдно мужскими и женскими голосами: «Земля оживала, воздух наполнялся звуками радости, восторга и надежды». Она получает полифоническое развитие, постепенно крепнет, уплотняется фактура, подключаются новые оркестровые тембры. В развитие музыкальной ткани органично включается фраза церковного песнопения «Аллилуйя», прозрачно, возвышенно исполняемая солирующим сопрано и достигающая восторженного, ликующего

звучания в хоровой партии. Человек восхваляет Бога за все, что есть на Земле. Колокольными перезвонами, гимном медных духовых инструментов завершается эта часть.

Первые тревожные интонации, предвестники беды, слышны в оркестровом эпизоде, который подготавливает II часть «Сумерек» – масштабную, сложную по строению, насыщенную драматическими кульминациями. Здесь появляется главное действующее лицо – Человек. Гордо и тожественно звучат слова в партии хора и тенора: «Человек одарён разумом, чтобы преумножать то, что ему Богом дано». Но беда приходит не извне, она исходит от самого человека, от его бездумного, бездушного отношения к окружающему миру: «Гибнут миллиарды деревьев, с каждым днём Земля становится всё беднее» (слова из пьесы «Дядя Ваня»).

Неожиданно, очень камерно, словно голос автора, который предупреждает о грозящей беде, пытается остановить человека от необдуманных действий, звучит *solo* тенора в сопровождении гитары: «Человек разрушает всё, не думая о завтрашнем дне». Но гармония уже нарушена, катастрофа неизбежна. На фоне диссонансов появляется суровый мотив средневекового католического песнопения «*Dies irae*».

Этот напев часто использовался в сочинениях композиторов разных эпох и народов как символ трагического в жизни человека, как образ смерти, как выражение идеи Страшного суда. Елена Владимировна Гохман так объясняет введение «*Dies irae*» в партитуру произведения: «Я взяла понятный всем мотив. Когда человек что-то совершает, он должен помнить, кто он есть на самом деле». В «Сумерках» мощное хоровое звучание «*Dies irae*» на фоне органа и низких медных духовых инструментов вносит в музыку черты картинности, создаёт образ разрушительной грозной силы, сметающей всё на своем пути.

Внезапно музыка прерывается. В наступившей тишине проходит лирическая тема из I части: «Утром рано с росой целовались первые лучи». Просветлённо звучит орган в сопровождении струнных, как воспоминание о прекрасном, безоблачном счастливом прошлом. Но это только миг. Мощное *tutti* с настойчивой ритмической пульсацией ударных уничтожает последние надежды: «Человек всё разрушает сам, не думая о завтрашнем дне».

Новый раздел рисует страшную картину опустошения Земли. «Где вы, люди, львы, орлы, рогатые олени, молчаливые рыбы, морские звёзды? Все жизни, свершив печальный круг, угасли». Хор по слогам произносит слова: «Ни одного живого существа. Пу-

сто...Холодно...Страшно...». Чеховский текст перемежается фразами на латинском языке, вновь слышится мотив «*Dies irae*». Среди всего этого хаоса неожиданно появляется печальная лирическая мелодия у скрипок. Но она довольно быстро становится как бы изломанной, наполняется диссонансами, приобретая зловещий характер. Начинается кульминационный раздел произведения, включающий в себя трагедийное *solo* органа, знаменующего катастрофу и общее оркестрово-хоровое *tutti* на словах «Страшно...».

Финал «Сумерек» не носит оптимистического характера. Это тихое окончание, которое воспринимается как постскриптум. Музыка звучит просто и возвышенно: «Мы отдохнём, мы услышим ангелов, мы увидим небо в алмазах...» Мысленно перебрасывается арка к I части произведения, к образам природы, возвышенным и идеальным. Драматургически оправданным становится введение «Аллилуйя» как символа восхваления Бога-Создателя. В финале человек вновь обращается к Нему для обретения душевного покоя. Заключительная фраза «Я верую, мы отдохнём» звучит в верхнем регистре у ансамбля женских голосов, струнных и арфы. Звуки словно растворяются, символизируя просветление. Тучи рассеиваются, проглядывает луч надежды.

Произведение закончилось. Наступила тишина. И только после затянувшейся паузы зал взрывается громом аплодисментов. Музыка, звучащая более часа, держит слушателей в постоянном напряжении, заставляет сопереживать происходящее, создаёт атмосферу огромного эмоционального накала. Она заставляет задуматься о смысле жизни, о месте и роли Человека на Земле. Композитор не ошиблась, отдав свое новое произведение в руки молодых исполнителей. Симфонический оркестр Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (художественный руководитель М.Тургумбаев, дирижёр И.Головатенко), смешанный хор студентов Саратовского училища искусств и Саратовской консерватории (хормейстеры – М.Цапкова, И.Свиридова, концертмейстеры – Л.Евстафьева, Т.Касаткина) прекрасно справились с поставленной перед ними задачей.

Молодой, талантливый дирижёр Игорь Головатенко, выпускник Саратовского областного училища искусств (класс виолончели профессора Л.В.Иванова), ныне студент Московской консерватории (класс профессора Г.Н.Рождественского) сумел проникнуть в суть композиторского замысла и донести до слушателя основную идею сочинения. Дирижёру удалось драматургически верно выстроить ком-

позицию, правильно расставить смысловые акценты, выявить главные моменты в большом количестве кульминационных зон и множестве контрастных разделов, создать стройную, прочную форму всего произведения.

Огромная, кропотливая работа была проделана хормейстером, заслуженным работником культуры РФ, преподавателем СОУИ М.Цапковой, которой в первую очередь пришлось создать хоровой коллектив и только потом разучить с ним хоровые партии. Марина Борисовна вспоминает: «Студенты, которые исполняли “Испанские мадригалы” и “Ave Maria”, очень полюбили музыку Елены Владимировны. Мы ждали её нового сочинения. В училище у меня был женский и небольшой мужской ансамбли. Оказалось, что для “Сумерек”, где использован смешанный состав хора, моих ансамблей было не достаточно. Поэтому хор был составлен из студентов и училища, и консерватории. Ребята работали безотказно. Хоровая партитура очень интересная. Самой сложной для нас была первая, полифоническая часть».

В нашей беседе после премьеры А.Демченко, автор многочисленных исследований о жизни и творчестве Елены Владимировны, тонко подметил, что «Гохман – это композитор, который даёт пищу музыкантам для работы по самого высокому исполнительскому классу. У этого композитора есть люди, которые готовы подставить свои плечи, предоставить свой исполнительский аппарат, свои профессиональные возможности, чтобы премьера состоялась. В результате композитор получил удовлетворение от того, что произведение прозвучало, а исполнители и слушатели встретились с большой музыкой. Елена Владимировна родилась в Саратове и провела здесь всю свою жизнь за исключением лет учёбы в Московской консерватории. У неё есть совершенно определённая публика, которая ждёт её новых произведений и с удовольствием возвращается к произведениям прошлых лет. Поэтому на концертах Гохман всегда полностью заполнен зал – это норма её выхода на саратовскую публику».

Александра Труханова (Москва)

«И дам ему звезду утреннюю...»

Духовная доминанта, возникшая в последние десятилетия XX века в России, знаменует собой мощную волну возрождения религиозного сознания в обществе. Смена приоритетов, которая обозначилась в музыкальной культуре, связана с огромным интересом к духовным темам и образам, к пробуждению глубинной «исторической памяти». После многих десятилетий запрета на всё, что было связано со сферой религиозного, духовная тематика приобретает для людей нового времени такой смысл, который определяется их миропониманием, особенностями художественного и эстетического сознания. При этом любая возможность выбора оправдана, если это духовно наполнено, талантливо и художественно значимо. Главным становится особое мирозерцание, ощущение Бога в себе, которое и следует понимать как верность духовным идеалам и ценностям.

Как известно, в условиях второй половины XX века, когда в официальной сфере господствовала линия отчуждения от всего религиозного, поиск претворения духовных мотивов продолжал развиваться в музыкальном творчестве, приобретая порой скрытые, завуалированные формы выражения, поэтому для большинства современных авторов в эволюции духовного самосознания возникали сложные повороты творческого осмысления данной тематики. Тем не менее, общее стремление к сакрализации, усиление сугубо национального качества в духовном искусстве становятся определяющими идейно-смысловыми ориентирами последних десятилетий.

Подобный поворот в русло подчёркнуто православного начала особенно ярко проявился в творчестве Елены Гохман, композитора наделённого особым даром мировосприятия. Творческие устремления этого автора, которая всегда тяготела к духовным началам жизни, порой даже неосознанно, связаны с желанием создать в искусстве свой мир с глубокой внутренней убеждёностью и верой, с желанием исповедаться в своей музыке. Возможно именно поэтому у неё так много сочинений

вокальных, связанных со словом, через которое можно выразить самое сокровенное, идущее из глубины внутреннего сознания.

Уже в конце 1980-х годов в вокальном цикле «Бессоница» (1988) на стихи Марины Цветаевой, где композитор раскрывает мир человека, наполненный тревогой и отчаянием, возникает образ, восходящий к христианскому учению – «Свете тихий», который, символизируя идею светоносности, тихого, негромкого свечения Божественной красоты привносит в концепцию сочинения относительное успокоение и просветлённость духовного состояния.

Определённой ступенью познания стал другой цикл «Благовещение» (1990) на стихи поэтов-символистов, где название отсылает к самому светлому христианскому празднику, открывшему миру тайну рождения Спасителя. Обращаясь к поэтическим текстам, в которых вполне определённо выражены идеи христианского мировосприятия («Пасхальный гимн» И.Северянина, «Благовещение» М.Цветаевой, «Успенье нежное» О.Мандельштама) композитор создаёт особое духовное пространство, отражающее исконно русскую стихию обрядового церковного праздника.

Развитие духовного начала без непосредственной связи с канонической предустановленностью проявляется и в вокально-хоровой композиции «Три посвящения» (1991), где исповедальные интонации, раскрывающие глубину человеческих чувств, сочетаются с молитвенными взываниями, приобретающими порой характер соборного звучания.

Следующий выход композитора к традициям духовной образности связан с рядом сочинений, написанных на католические тексты, что во многом определяет универсальность художественного мышления автора. Особенно показательным в этом отношении многочастное произведение ораториального типа «*Ave Maria*» (2000), обозначенное как «Библейские фрески» для солистов, хора, органа и большого оркестра. Желание прикоснуться к духовным истинам родилось у автора на волне жгучей потребности осмыслить вечные темы и образы через каноническое осознание священной истории. Следует отметить, что данный период творчества композитора в целом знаменует собой переход от подчеркнуто субъективного, личностного взгляда к объективному, общезначимому восприятию жизненных процессов. Художника интересует не только собственный внутренний мир, постоянный поиск ответов на вечные вопросы о смысле бытия индивида, но и стремление объять взором всё человечество, весь мир, каков он сегодня.

Чувство тревоги, приобретающее масштабы общечеловеческого звучания, драматизм современного земного существования акцентируется в оратории «Сумерки» (2003, на тексты А.Чехова), по жанру обозначенной как «вокально-симфонические медитации», где апокалиптические идеи заявляют о себе в полной мере.

Устремление к каноническому образному строю, углубление духовного начала сосуществуют в партитурах Е.Гохман в определённой соотнесённости с религиозным вероучением, которое при острейшем дефиците позитивных и устойчивых начал жизни даёт человеку надежду на спасение даже при условии свершения всех грозящих человечеству катаклизмов. Поэтому восприятие божественной стихии в её сочинениях рассматривается не только как карающая сила, сила возмездия, но и как несущая свет и надежду.

Подобный поворот духовного самосознания определился в следующем сочинении композитора – «И дам ему звезду утреннюю ...» (2005, духовные песнопения для мужского хора и оркестра), где глубина образно-смыслового содержания во многом определяется теми нервными токами, которыми наполнена сама жизнь. Обращаясь к православным каноническим текстам (поэтическую основу составляют избранные строки из псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова») и раскрывая истину в религиозных постулатах, композитор осмысливает их с позиции современного мировосприятия, проецируя их на современную действительность.

Три части композиции, которые звучат на одном дыхании – это три ступени духовного восхождения человека. По христианским заповедям уверовать в высший смысл человеческого существования, значит жить по законам любви. Что остаётся делать праведнику, когда мир погряз в пороке и лжи. Остаётся лишь взывать к Господу о помощи.

Первый раздел сочинения – это первая ступень осознания, приход человека к Богу, своего рода покаянная исповедь. Преобладание духа православной стихии (псалмодирование, плавность голосоведения, антифонность звучания) сочетается здесь с интонациями размышления, раздумья, где исконно русское пение мужского хора *a cappella* объединяется с солирующими тембрами оркестровых голосов.

Центральный раздел «читается» подобно главам Откровения. Неразумие человеческое привело к глобальной катастрофе собственного уничтожения и прежде всего духовного. Композитор побуждает незримого героя содрогаться от ужаса и исходить страданием. Создание картины апокалиптического крушения потребовало соответ-

ствующих звуковых характеристик: диссонирующая ткань, разрывающаяся полутоновыми «терзаниями» струнных, резкие точечные интонации хора, напряжённо-звонящая атмосфера, накалённая до предела, и подключение специфических тембров ударных инструментов в кульминации содействуют усилению яркого образа. Технические возможности современной музыки (сонорика, пуантилизм, алеаторика), используемые композитором, помогают добиться эффекта зрительного, осязаемого видения свершающейся катастрофы.

Но не только идея Возмездия, но и идея Преображения раскрывает суть апокалиптического толкования, в чём и состоит спасительное назначение религии. Господь готов помочь всякому, кто устремлён к духовному свету: «Се, стою у двери и стучу, если кто услышит голос мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, а он со мной». Он стучит к твоему сердцу – ответь ему, иди навстречу утренней звезде по пути духовного восхождения, оставь корысть и гордыню, будь милостив и терпелив и тогда обретёшь жизнь вечную в царствии небесном, в светлом Иерусалиме. Именно таков основной духовный настрой третьей части, которая раскрывает идею божественной стихии как эсхатологической надежды, несущей свет.

Создание особой атмосферы чистоты и радостного катарсического состояния решено композитором в песенном ключе, усложнённом каноническими проведениями. Характер лёгкой серенады в оркестровом аккомпанементе, выразительные ламентации баритона *solo*, повествующего от лица Господа, заключительная хвалебная «Аллилуйя» воспринимаются как становление нового, иного мира – мира гармонии и красоты.

Вместе с культовой традицией в музыкальное искусство приходит истинный и невыдуманный стимул поиска духовной красоты. Сочинение Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю...» на уровне идейно-смыслового содержания во многом сопрягается с религиозными основами христианского учения, осознавая невидимую связь человека с непостижимыми основами бытия. Такая перспектива более глубокого проникновения в традиции православной культуры связана с возвращением к христианским добродетелям, которые несут высокие этические и нравственные начала, предназначенные пробуждать в людях надежду и свет, высочайшее духовное обновление и просветление.

Александр Демченко (Саратов)

Очерк седьмой. Вместо постлюдии

Понятие *Постмодерн* из самых многоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литературе! Не вступая в дискуссию с авторами этих всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние десятилетия.

Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *Модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду своей эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *Постмодерн*, хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне.

И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника Истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с 1990-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *Постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах

исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, мы всё чаще вводим дифференцирующие термины *Романтизм* и *Постромантизм*.

И, как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему ныне историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство Постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1960–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов, по мере необходимости используя отдельные соображения, высказанные в предыдущих очерках.

Принципиально важный из этих векторов состоял в отходе от подчеркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к сугубо индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния.

Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригальности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «*Испанские мадригалы*»).

Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансированно-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности об-

разного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевала излишне субъективное и акцентированно личностное, стремясь к выражению общезначимого.

В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана. Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя» (1996).

Вновь вернёмся к недавнему прошлому. Субъективно-личностные пристрастия 1960–1980-х годов не раз подводили героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и снедаемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения.

Подчас средствами экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые сломы) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещение», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году, и намечал пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Так начинался процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения. Но, заметим – жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности –

проблеме сохранения природы и выживания человечества. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

* * *

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии.

Теперь, опять-таки начиная с вокального цикла «Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением *Библейские фрески*. Так уж совпало, что она была написана в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со времени Рождества Христова.

А наиболее «ортодоксальным» из её произведений подобного рода стала третья по счёту оратория нового века – «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра. Эти *духовные песнопения* целиком покоятся на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: тя-

готение к взаимодополняющему сопряжению контрастов, к достаточному единству и цельности картины мира, предстающего в прочных и органичных взаимосвязях.

Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики Постмодерна стилиевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1960–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии), и это было отмечено активной акцентуацией субъективно-личностного начала и опорой на принцип антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. То мог быть фронтальный разворот к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в «Интраде» из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»).

Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той

«сверхэкслюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства соответствующих десятилетий.

В данном отношении очень показательным является последнее из крупных произведений Елены Гохман – **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*. Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

* * *

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать, что в стилевом отношении она на разных этапах входила в соприкосновение практически со всеми направлениями, техниками и интонационными пластами музыкального искусства: от русского и зарубежного Средневековья (знаменный распев, григорианика), Возрождения, Барокко, классики второй половины XVIII и XIX веков до ряда индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер), различных течений и новаций последнего времени («новая фольклорная волна», «третье направление», неоромантизм,

Постмодерн и т.д. плюс сонорика, пуантилизм, коллаж, полистилистика, минимализм и т.п.).

Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся, нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, Е.Гохман в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стилиевой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей ответственностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики – всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся. Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*.

Уникальная способность к мелодической характеристике в известной мере предопределила картину жанровых предпочтений Елены Гохман. Создавая произведения едва ли не во всех родах и разновидностях, она особое тяготение всегда испытывала к музыке, связанной со словом. И это опять-таки драгоценно, поскольку на фоне характерного для современной ситуации далеко не благополучного состояния вокальных жанров она была наделена способностью добиваться безусловной органики в данной сфере.

Поэтому естественно, что наиболее примечательными вехами её творческой судьбы становились, как правило, произведения на той или иной литературной основе. Самые сильные импульсы композитор получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», оратория «Сумерки»), М.Цветаева (вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье», вокально-хоровая композиция «Три посвящения») и Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные интермеццо в балете «Гойя»).

Будучи прежде всего «вокальным» композитором, Елена Гохман при случае выказывала себя незаурядным мастером оркестра. В

её партитурах он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа»: от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры; от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Ещё одно важное качество индивидуального стиля Е.Гохман связано с её нетерпимостью ко всякого рода «кабинетному искусству» и с её стремлением писать «живую музыку». Вот почему она чуждалась всего хоть мало-мальски формализованного, проходного, отрешаясь от «общих слов» и каких-либо рамплиссажей. Отсюда же глубокая прочувствованность и лиризм художественного высказывания. Лиризм, понимаемый в самом широком смысле слова:

- как преимущественное внимание к внутреннему миру человека;
- как предельная эмоциональная наполненность, взволнованность и трепетность чувств, раскрываемых в самом широком спектре градаций и нюансов;
- как душевная чуткость, отзывчивость, теплота, проникновенность, развитая способность к состраданию;
- и как, наконец, абсолютная искренность высказывания, нередко выливающаяся в исповедальность.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно взращивала в своём творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Обращаясь прежде всего к сердцу, к душе человеческой, она тем самым почти автоматически осуществляла глинкинский принцип писать музыку, «*равно докладную*» любителям и знатокам.

И в этом прежде всего сказывается свойственный ей талант общительности. Но при всей общительности – подчёркнутая интеллигентность, неизменная тонкость, одухотворённость, чистота помыслов героя её музыки, возвышенный строй чувств (словно оправдывая свою редкую фамилию: *Гохман* – от немецкого *высокий человек*).

Достоинства лучшего из сделанного этим композитором несомненны. В родном городе она пользуется завидным признанием. Об этом знаменательно свидетельствовали события 2005 года, когда отмечалось 70-летие Елены Владимировны. Саратовское радио прово-

дило передачу о композиторе в прямом эфире, и на оператора, как он выразился, обрушился настоящий шквал звонков, а очень многие так и не смогли сказать свои добрые слова в адрес юбиляра. Газета «Панорама» писала тогда: *«Нам чрезвычайно повезло – в Саратове живёт и творит выдающийся композитор»*.

В телеграмме министра культуры Саратовской области Михаила Брызгалова значилось: *«Мы глубоко ценим Вас, как одного из самых ярких и крупных представителей саратовской композиторской школы, которую Вы прославили на всю Россию»*. Пианист Сергей Вартанов в своём «частном» поздравлении писал: *«Великие творцы музыки – композиторы – самые яркие звёзды на небосклоне музыкального искусства. Вы – самая прекрасная из звёзд нашего саратовского музыкального небосвода»*. Юбилейный вечер Елены Владимировны, проходивший в рамках композиторского фестиваля «Большая Волга», вылился в подлинный триумф её творчества.

Внешне признание её заслуг было отмечено такими регалиями, как профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии. Отраднo, что ей не приходилось писать «в стол»: почти все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отраднo и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

Масштаб её дарования и художественная ценность созданных ею произведений позволяют утверждать, что она как творец искусства безусловно выходила за пределы привычных для нас региональных измерений. И верится, что если физически Елена Владимировна Гохман уже более десятилетия находится за линией земного горизонта, то духовно она остаётся с нами, а её творческому наследию суждена *жизнь после жизни*.

В этом отношении по-своему примечателен такой уникальный факт. Когда в 2010 году общественность города прощалась с ней в фойе Большого зала Саратовской консерватории, в течение почти полутора часов звучали фрагменты её произведений, созвучные атмосфере траурного церемониала. Насколько известно, подобное в истории музыкального искусства произошло впервые.

Анна Рыбникова, Дмитрий Тупицын (Саратов)

Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман «О чём поёт ветер»

Композитор Елена Гохман (1935–2010), посвятившая свою жизнь искусству Саратова, известна всей стране. 2020/2021 год был объявлен в Саратовской консерватории годом её творчества, который был открыт большим музыкальным вечером. Это свидетельствует о культурном интересе общества к наследию композитора. Есть такой интерес и в среде ученых, но пока далеко не всё сделано, остаются неисследованные «поля», среди которых и вопросы, рассматриваемые в данной статье.

Степень изученности её проблемы сегодня всё больше связывается с общим осмыслением взаимодействия поэтических текстов в вокально-хоровых музыкальных сочинениях [18; 20], с выявлением практик Постмодерна, с их «цитатностью», творческим обращением с разными жанрами прошлого [21; 12], уходом от их музыкальной строгости [19]. В отношении творчества Гохман всё это актуально: в её композиторском «портфолио» оперы, балеты, оратории, многочисленные камерно-инструментальные сочинения. Однако излюбленной сферой творчества композитора была вокальная лирика.

В разные годы второй половины прошедшего века к изучению творчества композитора обращались М.Гейлиг, Б.Манжора (1966) [5], Л.Христиансен, (1991) [23], которые немало сделали в осмыслении ее сочинений крупных жанров (оперы, оратории, балет). Ныне Н.В.Королевская рассматривает семантическую сторону музыкально-поэтического синтеза ранних вокальных циклов и ораторий Е.Гохман (2006, 2014), [16, с.4351; 18] но интересующие нас вопросы не поднимает. Одним из ведущих биографов Е.В.Гохман и знатоков ее творчества много лет остается А.И.Демченко. Еще в 1990-е годы он обрисовал общую картину жизненного и творческого пути композитора, затем выявил особенности музыкального языка балета «Гойя», опер, ораторий и т.д. [10] Однако и А.И.Демченко мало адресовался к поздним сочинениям Е.Гохман, дав им лишь общую оценку [13, с.91].

Названные работы помогают в целом понять характер творчества композитора, позволяют обратиться к уяснению художественных смыслов пока неизученных произведений в новых ракурсах и с помощью новых подходов. Этим и определяется интерес авторов к одному из самых последних сочинений композитора, названному «О чём, поёт ветер» (2009) – в соответствии с заголовком известного блоковского стихотворного цикла. Оно таит много загадок.

Начнем с того, что композитор не взяла для своего сочинения ни одного стихотворения из названного поэтического цикла. Непонятно также, чем определялся «список» выбранных стихов: они из разных циклов и разных периодов творчества Блока; требует осмысления логика их выстраивания. Наконец, сочинение не имеет устоявшегося жанрового обозначения. Сама автор определяет его описательно как «лирические строфы», задавая очередную загадку.

В данной статье предпринята попытка приблизиться к решению некоторых моментов, выявить причины обращения Гохман именно к А.Блоку, уяснить суть авторских предпочтений в отношении исполнительского состава, степень проявленности сюжетной линии, приблизиться к пониманию жанровой принадлежности сочинения, тематических и интонационных связей с первым музыкальным циклом композитора на блоковские тексты начала 1970-х гг. Все это поможет в целом прорисовать и общую драматургию сочинения.

Главным материалом для рассмотрения стала партитура лирических строф (2009), еще не введенная в научный оборот. Она состоит из семи частей-номеров, пока полностью не опубликована даже на именном сайте композитора (хранится в личном архиве А.И.Демченко) [7; 8]. Кроме того, тщательно изучались видеозаписи исполнения лирических строф в 2009 и 2020 годах [3; 4]. Особым источником стали стихи Блока разных лет, привлекавшие композитора в разные периоды творчества [1; 2].

Позволим себе несколько вступительных замечаний. Одним из первых произведений, созданных Е.Гохман в 24 года, стал вокальный цикл «К Родине» (1959) на стихи Назыма Хикмета. Сочинение предназначено для солирующего голоса (баса) и фортепиано, что, отметим сразу, перекликается с традиционными вокальными циклами романтической эпохи. В таком же ключе композитором написаны «Разлука приносит покой» (1961) и «Четыре романса» (1985) для тенора и фортепиано, «Бессонница» (1988) и «Благовещение» (1990) для со-

прано и фортепиано, «Последние строфы» (1993). Как увидим, ее поздний цикл обнаружит иные признаки.

Особую выразительность некоторые вокальные сочинения Е.Гохман приобрели благодаря расширению композитором исполнительского состава. Так «Три вокальные миниатюры» (1976) написаны для сопрано, флейты и фортепиано, «Лирическая тетрадь» (1982) для сопрано и камерного оркестра, «Твои шаги» (1984) для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано. Сочинениям зрелой поры особую краску придаёт звучание хора: таковы «Три посвящения» (1991) для сопрано, хора и органа и, как будет показано дальше, «О чём поёт ветер», написанное почти через двадцать лет – для тенора, хора и камерного оркестра. В них особые смыслы обретают и звучание хора, и партии использованных инструментов.

Выразительность вокальных сочинений Е. Гохман вырастает не только из широкого спектра тембров, но также из выбора литературной основы. Выявим, почему же в рассматриваемом цикле она обратилась именно к Александру Блоку. Европейски образованная, знавшая поэзию Запада и Востока от Средневековья до современности, композитор, как свидетельствуют ее творчество и биографы, в целом отдавала предпочтение лирике «серебряного века». Её вокальные сочинения созданы на стихи А.Ахматовой, М.Цветаевой, О.Мандельштама, И.Северянина, Н.Асеева. Цветаевские циклы оказались для исследователей особо притягательными [15].

Но гораздо раньше композитор обратилась именно к А.Блоку, старшему в названной группе поэтов и рано ушедшему из жизни. Его тексты легли в основу «Пяти хоров на стихи А.Блока» (1972) – одного из произведений Е.Гохман, которое ещё можно отнести к раннему периоду. Анализ позволяет увидеть, что там каждый номер цикла трактуется как законченное лирическое высказывание; сам же опус жанрово автором не поименован, его можно определить описательно как сборник хоровых произведений.

Почему же, не раз обратившись потом к М.Цветаевой (1988, 1990, 1991), к ее поэзии, выразившей бездонную женскую душу, и дававшей возможности самой глубинной музыкальной женской исповеди [17, с.103–108], в ранний период создания лирических циклов, а затем в конце творческого и жизненного пути Е.Гохман отдаёт предпочтение А.Блоку? Как нам кажется, причин несколько. Прежде всего – известная и углубленно изученная в работе Ю.Опариной [20, с. 115–128] особая музыкальность склада поэтических интонаций

А.Блока и её воплощение в музыке. Ещё одна причина: Блок стал кумиром композитора ещё с юности. Действительно, уже в названном выше цикле «Пять хоров на стихи Блока» Е.Гохман отдала предпочтение поэзии, обладающей звучанием и музыкальностью: *«Свирель поёт: взошла звезда, пастух, гони стада»*, *«И под мостом поёт вода: оставь заботы навсегда»* из третьего хора [1, с. 323], и *«Одна лишь песня не допета – забылись вечные слова»* из пятого [1, с. 9].

Как видим, в трёх из пяти стихов Блок вводит в поэтическую ткань музыку: мелодию свирели, заставляющую звучать пасторальную картинку, звук бегущей волны, отголоски человеческого пения.

Ещё отчётливее это звучание в стихах, включенных композитором в цикл «О чём поёт ветер». Здесь уже название создаёт музыкальное «поле». Как мы выше отметили, ни одного стиха из одноименного блоковского цикла (1913–1914) композитор в свое сочинение не включила. И тогда возможный ответ на загадку: Гохман нужен был камертон, некий поэтический эпиграф. Она нашла его в названии блоковского позднего цикла. Как увидим, «эпиграф», действительно, впитал в себя важное послание композитора.

В отобранных для цикла стихах Блока разных лет (1901, 1902, 1905, 1915) с их разной степенью выразительности, если иметь в виду содержание, композитора не могла не привлечь удивительная наполненность поэтических строк разнообразными звучаниями: образы льющихся песен в первом и втором номерах цикла [1, с. 6; 2], шёпот и смех в третьем [1, с. 12], а также звоны колоколов в четвёртой и пятой лирических строфах [1, с. 13, 74], прощание и уход в шестой и седьмой [1, с. 363–364]. Получается, что и в конце творческого пути для композитора была особо важна музыкальность избираемых текстов, позволявшая добиться особой художественной убедительности номеров.

Звуковой мир стихов А.Блока, избранных для написания лирических строф, явно повлиял и на состав оркестра. Произведение предназначено для тенора, хора и камерного оркестра, в состав которого входят скрипки, альты, виолончели, контрабас, а также флейта и колокол. Подобный выбор инструментария не мог быть случайным, он обусловлен особым авторским замыслом, который в данном случае становится понятным из анализа сюжетной линии и сам также проясняет ее.

Чётко сюжетная составляющая замысла в сочинении не обозначена (это не «Прекрасная мельничиха» Ф.Шуберта с ее сквозным за-

мыслом и не ранние циклы самой Гохман), однако оказалась возможной реконструкция его контуров на основе анализа поэтического и музыкального пластов сочинения в их взаимосвязи.

Прежде всего, мы попытались понять, не имеет ли место какая-то внутренняя группировка стихотворных текстов в рамках произведения. Вдумчивое вчитывание и вслушивание [3; 4; 8] показало, что музыкальные номера образуют три группы. В первую входят два начальных лирических стиха: истаивающее звучание (количество голосов постепенно уменьшается), длинные паузы и ремарка «*Fine*» отделяют их от трёх последующих номеров, которые сменяют друг друга по принципу *attacca*. Выдержанные и эффектные паузы отделяют данную группу от двух последних номеров – размышлений, развивающих одну, объединяющую их мысль.

Итак, в первых лирических строфах раскрывается образ песни, доносящейся издалека («*Ветер принес издалёка / звучные песни твои*» 1901) [7], затем появляется и исполняющая её девушка («*Девушка пела в церковном хоре*» 1905) [7]. Обратимся к примеру 1.

Пример 1. «Ветер» [7]

The musical score for 'Ветер' (The Wind) is presented in a standard musical notation format. It features five staves: Flute, Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The time signature is 6/8, and the tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a box containing the number '1'. The Flute part has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, and a half note D4. The vocal parts (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) have long, sustained notes, mostly on the letter 'М'. The lyrics are 'Ве-тер при-нёс из-да-ле-ка / пес-ни ве-сен-ний на-мёк,'. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'M' (marcato).

Дуновение ветра, как видим, Е.Гохман выразительно воссоздаёт при помощи лёгкого пасторального звучания флейты, будто совершенно несконструированного жёсткими рамками метра, вносящего мажорные интонации в минорную сферу. Это своеобразная зарисовка-пейзаж, резонанс внутреннего состояния, вступление цикла, дающее общий настрой. Интересен заключительный аккорд номера. На фоне тонической квинты в мужских голосах – у женских и флейты II ступень, как «знак вопроса» неопределённость – «а что же далее...?». Быть может, это пробуждение, предчувствие чего-то нового, мистического, внутренние и внешние духовные переживания, начало нового жизненного этапа, призрачное ощущение любви, обозначенное именно от женского лица.

Примечательно, что ни в один номер цикла не введено фортепиано. Вместо его аккомпанемента необходимый звуковой фон позволяют создать хоровые квинтовые органные пункты, которые служат элементом, связующим воедино различные части всего цикла. Особую роль выполняет мелодическая линия, представленная в партии альтов – поступенное восходящее движение в объёме малой терции с последующим возвращением к начальным тонам. Данную ячейку можно трактовать в качестве лейтмотива девушки и её песни; он будет представлен в целом ряде номеров и служит их музыкальной связью.

Образ девушки впервые появляется в лирической строфе «Девушка пела», где воплощается композитором при помощи мотива, представленного ранее в первой части цикла. Неслучаен и здесь выбор исполнительского состава: стихи Блока звучат в партии солирующего сопрано, хор *a capella* создаёт необходимый звуковой ландшафт и позволяет напомнить общий колорит звучания церковного пения. Эффект пения в храме композитор значительно усиливает введением мерного звона колоколов. При этом Е. Гохман не стремится создать стилизацию и обозначить цитату; она оперирует современными песенными интонациями, а не православными напевами (см. пример 2).

Пример 2. «Девушка пела» [7]

Campana

Soprano solo

Tenore solo

Sopran

Alti

Tenori

Bassi

solo *mp*

p

(M)

(M)

Де-вуш-ка пе-ла в цер-ков-ном хо-ре о

Как видно из примера, интонация ходит по кругу, создавая аллюзии мотива из постового богослужения. Их простота и однообразность заставляет молящихся обращать внимание на текст молитвы поста, а не на красоту музыки. Мерное ритмическое движение, невысокая тесситура женской группы хора, минорная тональность (g-moll) затемняют звучание, придают ему сдержанность и размеренность. В *поэтическом тексте* веру в свет, благодать Божью, счастливый исход даже самых трагических событий олицетворяет в себе образ невинной девушки, горячо молящейся, озаряющей своей надеждой всех вокруг.

В *музыкальном тексте* Гохман нет ярко выраженной образной линии молящейся девушки. Скорее, это взгляд на нее со стороны: именно так звучит соло тенора. Второй же образ – образ ребенка в заключительной строфе («Причастный Тайнам» и находящийся уже у «Царских врат»), приближает нас к трагической развязке. Связывая текст с музыкой, автор использует звучание колокола, которое может трактоваться как «прощальный колокол». Вопреки ожиданиям, связанным со знаменитым стихотворением, номер не превращается в кульминацию цикла.

Если в первых номерах экспонировался образ девушки, то последующая группа строф, как можно думать, раскрывает разные этапы взаимоотношений героев, различные периоды в жизни двух людей. В заворожённой и мечтательной по характеру третьей части цикла воплощено сладостное воспоминание о счастливой поре в отношениях возлюбленных.

*Снова шепот – и в шептаньи
Чья-то ласка, как во сне,
В чьем-то женственном дыханьи,
Видно, вечно радость мне!*
(1901) [1, с.12],

В этом номере совершенно отсутствуют инструментальные партии. Звучание хора в динамике *pp* позволяет эффектно воссоздать тихий и вкрадчивый разговор. Постоянное чередование и сопоставление одноимённых тональностей (G-dur и g-moll) и непрерывно сменяющиеся, будто мерцающие, терции позволяют создать выразительное звуковое полотно.

Если в первых трёх лирических строфах господствовала приглушённая динамика (от *pp* до *mf*), то четвёртом номере цикла («Они звучат») царит мощное и насыщенное *tutti* хора в динамике *f*. Он врывается ярким световым пятном в сумрачное полотно всей композиции. Здесь воссоздаётся колорит гимнического пения радости и гармонии с жизнью. Важно обратить внимание на безупречное голосоведение и выдержанное в классических традициях четырёхголосное хоровое письмо. Партия колоколов (движение по звукам тонического секстаккорда) напоминает праздничный, или даже венчальный, перезвон. И именно этот номер становится в результате кульминацией цикла.

Яркий контраст вносит драматическая и сумрачная пятая лирическая строфа («Мне страшно с тобой встречаться...») с её трагической развязкой.

*Кладут мне на плечи руки,
Но я не помню имен.
В ушах раздаются звуки
Недавних больших похорон.*

А хмурое небо низко –
 Покрыло и самый храм.
 Я знаю: Ты здесь. Ты близко.
 Тебя здесь нет. Ты там.
 (1902) [1, с.74]

Пример 3. «Мне страшно с тобой встречаться (фрагмент) [7]

The musical score is for a fragment of a piece. It features several staves: C-ne (Cello), T. Solo (Tenor Solo), Coro (Chorus), V-ni I (Violin I), V-n II (Violin II), V-le (Viola), V-c (Violoncello), and C-b (Cello/Bass). The lyrics are in Russian: 'На улице ходят тени...' and 'хо-дят те-ни'. The tempo is marked 'Poco più mosso' and 'pizz.' (pizzicato). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano).

В этой части впервые появляется группа струнных, позволяющая композитору передать внутренне волнение лирического героя. Бред, видения, ночной кошмар, полуночные страхи («На улице ходят тени...») преследуют его (у Блока: *По улице ходят тени...*) [1, с.74]. Будто биение сердца звучит *pizzicato* скрипок, в партии виолончели представлена рельефная ритмическая фигура с ламентозной интонацией, позволяющая передать щемящую боль.

Отметим еще один очень важный момент: с первого появления в цикле виолончель играет важную роль в создании образа, передающего страдания героини. В этом же номере цикла вновь звучит колокол: как и во второй части, его линия ассоциируется с погребальным звоном. При этом особенно значительна заключительная секунда, исполняемая на *ff* – как последнее усилие чтобы вырваться из плена.

Подобное использование колокольных звонов в различных контекстах, как нам кажется, играет роль «цитаты» из кантаты «Колоко-

ла» С.Рахманинова, идею которой А.Демченко усматривал в «воспроизведении извечного круга жизни – от её утра-юности до полуночи-погребения» [11, с. 10]. Именно в данной части цикла композитор вводит в последний раз партию хора; далее исполнение поэтических строк будет поручено солирующему тенору. Это позволяет предположить, что хоровое звучание выступает в цикле в качестве лейт-тембра героини.

Два завершающих номера цикла – воспоминания о дорогом человеке, которого отныне нет рядом. Примечательно, что в шестой части они представлены как баллада лирического героя – «трубадура рыцарских времён», в которой он вспоминает об ушедшей и отныне очень далёкой возлюбленной (один из ведущих мотивов в поэзии А.Блока), и в партии солирующего тенора появляются интонации (лейтмотив девушки и её песни) из первых лирических строк (см. пример 4).

Пример 4. «Протекли за годами года...» (фрагмент) [8]

24
А ду - ша мо - я той же лю - бовь - ю пол - на и ми -

27
ну ты с дру - ги - ми от - рав - ле - ны мне, та же ду - ма и

30
пес - ня од - на мне зву - ча - ла се - год - ня во сне.

Драматургически сложна музыкальна задача виолончели в данной части. Воспоминания о героине сопровождаются выразительными нисходящими высказываниями в партии флейты (такты 9–12, 22–24, 33–36). Однако завершает часть сольное виолончельное проведение данного флейтового мотива, что создаёт ощущение погружения в тёмную бездну, в бесконечное отчаяние.

В завершающей лирической строфе остатками мелодических линий о навсегда утраченном человеке («Пусть я и жил, не любя») представлены, как можно понять, последние клочки воспоминаний.

*И в одиноком моем
Доме, пустом и холодном,
В сне, никогда не свободном,
Снится мне брошенный дом.*

*Старые снятся минуты,
Старые снятся года...
Видно, уж так навсегда
Думы тобою замкнуты!*
(1915). [1, 363]

Вокальная партия солирующего тенора (Пример 5) полностью построена на лейтмотиве из первой части, а восходящие попежки в объёме терции становятся основой мелодического материала. Партия аккомпанирующих инструментов, в том числе виолончели, крайне скупа, что позволяет создать настроение горечи и опустошённости.

Пример 5. «Пусть я и жил, не любя») [8]

The musical score for Example 5 is presented in a system of six staves. The top staff is for the Tenore Solo (Tenor Solo) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "Пусть я и жил, не лю - бя,". The accompaniment consists of Violini I, Violini II, Violenze, Violoncelli, and Contrabassi, all marked "pizz." (pizzicato). The music is in G major, 4/4 time, and features a recurring melodic motif in the vocal line and a sparse, rhythmic accompaniment in the instruments.

Обратим внимание, что виолончель звучит лишь во второй части цикла (№ 5, № 6, № 7), однако в партию инструмента помещён музыкальный материал, крайне важный для воплощения авторской идеи.

В завершающей лирической строфе возвращается тональность первой части (d-moll). Заметим, продолжая сравнение, что в этом прослеживаются интонационные и тематические связи с ранним «блоковским» музыкальным циклом: в «Пяти хорах на стихи А.Блока» первый и пятый номер также написаны в d-moll, при этом

вокальная партия в обеих частях строится на трихордовой попевке в диапазоне между I и III ступенью. Параллели между двумя циклами прослеживаются и в частом использовании бурдонных квинт в партии хора, позволяющих создать эффект объёмного звукового пространства (Пример 6).

Пример 6. «Ярким солнцем, синей далью» из «Пяти хоров на стихи А.Блока») [6]

I. "ЯРКИМ СОЛНЦЕМ, СИНЕЙ ДАЛЮ..."

Andante 84

pp

Яр-ким солн-цем, си-ней даль-ю

pp (semp. p.)

pp (semp. p.)

А.И.Демченко отмечает, что в «Пяти хорах на стихи А.Блока» «со всей отчётливостью обозначилось характерное для композитора настроение просветлённой меланхолии и столь присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность» [13, с.11].

Наконец, воспользовавшись «классическими» словарными определениями, попробуем выявить, что же за жанр перед нами. В ряде работ самых разных лет – «Разлука приносит покой» (1961), «Лирическая тетрадь» (1982), «Последние строфы» (1983), «Бессонница» (1988), «Благовещение» (1990) – Е.Гохман чётко определяет жанр: *вокальный цикл*. Сочинение «О чём поёт ветер» характеризуется композитором, напомним, как «лирические строфы». Наше исследование показало, что в них есть определённая сюжетность и интонационные связи, демонстрирующие близость к вокальному или хоро-вому циклу, если понимать под ним серию романсов, песен, ансамблей или хоров, объединённую общим идейным замыслом, нередко на тексты одного поэта [22, с. 298]. Включение же хора и инструмен-

тального ансамбля с чередованием сольного и хорового высказываний в номерах обнаруживает также признаки кантаты, то есть «произведения торжественного или лирико-эпического характера, состоящего из нескольких законченных номеров и исполняемого певцами-солистами, а также хором в сопровождении оркестра» [22, с. 99].

Но точнее всего нам кажется трактовка произведения как *сюиты* – циклической музыкальной формы «из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых общим художественным замыслом» [22, с. 263]. В XX веке этот жанр, как известно, претерпевает значительные изменения. Сюитность становится основной формой лирико-эпического высказывания композитора. Достаточно вспомнить сюиты Г.Свиридова, Д.Шостаковича, Р.Щедрина и др. Целостная сюита уходит в это время от признаков своей «строгой» жанровой принадлежности. Обращение к сюите, по наблюдению С.Маслий, «дарит композитору ощущение свободы, не сковывает какими-либо ограничениями и правилами, представляет уникальные возможности для самовыражения» [19, с.21]. Если это так, то Гохман в общей линии художественного замысла не раз свободно выбирала количество номеров, исполнительский состав, поэтический текст и т.д. Это и позволяет определить жанр сочинения как вокально-инструментальную сюиту.

Подведём итоги. Содержание опуса оправдывает его характеристику автором как лирических строф. Подобное определение может указывать, что главное внимание сосредоточено на взаимоотношениях, в данном случае, двух разлучённых или стоящих на пороге вечной разлуки людей. О разлуке двух любящих сердец и «поёт», не переставая, «ветер» в сочинении Е.Гохман.

Выбранные из разных циклов, разновременные стихи А.Блока композитор выстраивает в тонкую, далекую от «определенности» романтизма, едва уловимую сюжетную линию, которую прочерчивает при помощи особых музыкальных средств (удары колокола, звучание хора как лейттема героини) и интонаций (лейтмотив девушки и её песни), пронизывающих сочинение. При этом партии музыкальных инструментов с их расширенным, как и в других случаях, составом, позволяют наполнить произведение новыми смыслами и протягивают ключ к интерпретации. Сюита, ставшая итогом жизненного и творческого пути, можно думать, воплотила в себе самое сокровенное. Разные эпизоды, как картины жизни одного человека, встающие перед

глазами в конце пути, столкновения разных историй, внутренние переживания складываются в единую драматургическую линию сюиты.

Нельзя не акцентировать также еще один момент: в рассматриваемом, одном из итоговых своих сочинений композитор в очередной раз использовала поэзию А.Блока в качестве текстовой основы, при этом включила в опус аллюзии на одно из первых своих вокальных произведений. Это перекидывает словно бы особую, двойную стихотворно-музыкальную арку от первого блоковского цикла композитора начала 1970-х гг., написанного в русле свежих чувств и ярких эмоций, к лирическим строфам, созданным на закате жизни мудрым, но и уставшим от ее испытаний человеком.

Более точное и системное представление о стилистических и творческих принципах работы композитора возможно будет составить только при специальном сравнительном изучении всех вокальных циклов, созданных композитором за полвека. Но исследование, проведенное в данной статье, показывает, что результатом многих десятилетий работы над произведениями для голоса с сопровождением стало появление значительного количества опусов, обладающих удивительной выразительностью и проникновенностью. Нельзя не согласиться со словами Т.Кан, что «именно вокальная музыка Гохман стала визитной карточкой композитора» [14, с. 9].

Литература

1. Блок А.А. Покой нам только снится...: [сборник] / Александр Александрович Блок. – М.: АСТ, 2017. – 480 с. – (Эксклюзив: Русская классика). – С.6,9,12,13,74,323,363,364.

2. Блок А.А. Девушка пела в церковном хоре <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=10542> (дата обращения 04.06.2020)

3. Видеозапись с концерта, посвященного творчеству Елены Гохман .Исполнены номера (1-4) из лирических строф для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А.Блока) "О чем поет ветер. Исполнители: камерный хор СОУИ, солисты - Алексей Киселев (тенор), Виолетта Мальцева (сопрано), дирижер - Марина Цапкова, БЗК им. Л.В.Собинова, Саратов, 30 апреля 2009 год. <http://gohman-ev.ru/index.php/music/avtorskie-kontserty/154-kontsert-v-bolshom-zale-sgk-im-l-v-sobinova-2009-ili-2010-god> (дата обращения 8.05.2020).

4. Видеозапись с концерта «Вечер музыки. К 85-летию со дня рождения Елены Гохман». Исполнены номера (1,2,4,5,6) из лирических строф для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А.Блока «О чем поет ветер» (Исп.: Академический хор и камерный оркестр СОКИ руководители Ю.Занорин, М.Бадалян, дирижер Н.Николаева, солист А. Соколов. Большой зал консерватории, аратов, 12 марта 2020 года.

https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=TZZaALyTXCA&feature=emb_logo (дата обращения 8.05.2020)

5. Гейлиг М., Манжора Б. Звучит над Волгой музыка // Волга. 1966. № 9.

6. Гохман Е. Партитура «Пять хоров на стихи А.Блока» для хора без сопровождения, 1972 – Сайт Елены Гохман <http://gohman-ev.ru/index.php/noty/noty-dostupnye-dlya-zagruzki> (дата обращения 4.06.2020)

7. Гохман Е. Партитура «О чем поет ветер» лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока, 2009 (1-4 номера) – Сайт Елены Гохман <http://gohman-ev.ru/index.php/noty/noty-dostupnye-dlya-zagruzki> (дата обращения 04.06.2020)

8. Гохман Е. Партитура «О чем поет ветер» лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А.Блока, 2009 (1-7 номера) – (личный архив А.И.Демченко).

9. Гохман «Пять хоров на стихи А.Блока» для смешанного хора а cappella, 1972, – <http://gohman-ev.ru/index.php/noty/noty-dostupnye-dlya-zagruzki> - Сайт Елены Гохман (дата обращения 04.06.2020)

10. Демченко А.И. У времени в плену: О музыке Елены Гохман. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. – 80 с.

11. Демченко А.И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – М.: «Композитор», 2010. – 88 с.

12. Демченко А.И. Раздвигая горизонты (К юбилейной дате Е.В.Гохман) // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2 (7). – С. 52–55.

13. Демченко А.И. Con tempo. Композитор Елена Гохман. – М.: Композитор, 2016. – 160 с.

14. Кан Т. Вспоминая Елену Гохман // Камертон. – №22 (36). – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2011. – С. 6–10.

15. Королевская, Н.В. Прочтение поэзии М. Цветаевой в вокальном цикле Е.Гохман «Бессонница» // Елене Гохман посвящается: К 70-летию со дня рождения. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2005. – С. 114–130.

16. Королевская, Н.В. «Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки // Проблемы художественного творчества: Сб. статей по материалам Всерос. науч. чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2006. – С. 43–51.

17. Королевская, Н.В. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008. № 2. – С. 103–108.

18. Королевская, Н.В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2014. – 292 с., илл., нот.

19. Маслий С.Ю. Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: Автореферат дис...канд. искусствоведения. – М., 2003. – с. 24

20. Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке. Поэзия А.Блока в произведениях отечественных композиторов Дисс...канд. искусствоведения. – М., 2014. – 482 с.

21. Поспелова Н.И. Текст и способы его интерпретации в музыке Постмодерна // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2007. № 16. – С. 70–75

22. Энциклопедический музыкальный словарь / Отв. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Государственное научное издательство, 1959. – 326 с.

23. Христиансен Л. Кантилена Елены Гохман // <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/97-sbornik-statej-elene-gokhman-posvyashchaetsya-k-70-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/120-lkhristiansen-qkantilena-eleny-gokhmanq> (дата обращения 05.06.2020)

Галина Демченко (Саратов)

Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман

Прежде чем обратиться непосредственно к камерному наследию выдающегося композитора, хотелось бы кратко напомнить об этапах её творческого пути.

Исходное музыкальное образование Елена Владимировна получила в Саратове, а затем, как композитор, занималась в Московской консерватории, где среди её педагогов были народные артисты СССР Ю.А.Шапорин и Р.К.Щедрин. С 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, являлась её профессором.

Творческое наследие Елены Гохман охватывает практически все жанры музыкального искусства – от камерных, к которым она испытывала преимущественное тяготение, до крупных композиций, которые находились в центре её внимания в последние десятилетия жизни. Показательными в этом отношении можно считать такие сочинения, как Фортепианное трио, Альтиная соната, фортепианный цикл «Семь эскизов», концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра.

Важнейшую часть её творчества составляют вокальные циклы, которые сопоставимы с лучшим, что создано в отечественной музыке XX века (Д.Шостакович, Г.Свиридов, В.Гаврилин). Поэтому такие произведения, как «Вокальные миниатюры на стихи поэтов Возрождения», «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещение» не только постоянно звучат на концертной эстраде, но и широко используются в учебной практике. Вокальный цикл «Бессонница» на стихи М.Цветаевой – единственное произведение саратовских композиторов академического жанра, записанное в фонд Всесоюзного радио.

Пожалуй, самая значительная часть творческого наследия Гохман – четыре оратории: «Испанские мадригалы», «Ave Maria», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...». Среди саратовских композиторов этот жанр развивала только она, и следует признать, что

названные произведения в силу глубины поставленных в них жизненно важных проблем и высокой художественной выразительности их разработки находятся на самой передней линии искусства России своего времени.

К названным ораториям примыкает балет «Гойя», поскольку в его исполнительской палитре активно использованы вокально-хоровые средства. Вместе с балетом В.Ковалёва «Девушка и Смерть» – это единственные произведения, поставленные на сцене Саратовского театра оперы и балета. Две оперы Елены Владимировны, написанные по мотивам прозы А.П.Чехова «Цветы запоздалые» и «Мошеники поневоле», стали первыми и пока что единственными сочинениями данного жанра, поставленными на Саратовском телевидении.

Неизменными качествами музыки Гохман всегда оставались органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Её музыка систематически звучала в концертных программах съездов композиторов России и СССР, а также в ряде городов страны и за рубежом.

Теперь непосредственно о камерной музыке композитора.

Круг инструментальных камерно-ансамблевых сочинений, принадлежащих перу Елены Владимировны Гохман, невелик и по своей значимости в её творчестве он не может соперничать с такими разделами, как вокальные циклы, ораториальные композиции или произведения для музыкального театра. Тем не менее, в наследии композитора он представляет собой весьма примечательную страницу и притом страницу многоплановую с точки зрения жанровой специфики и содержательного наполнения. В общей картине инструментального камерно-ансамблевого творчества Е.Гохман обнаруживается очень явственное хронологическое размежевание: сочинения раннего этапа (конец 1960-х – начало 1970-х годов), группа произведений первой половины 1980-х и затем опусы позднего периода.

К раннему этапу относятся три сочинения: **Фортепианное трио** (1967) и две одночастные сонаты – **Скрипичная** (1969) и **Альтовая** (1971). Очень многое роднит их, поэтому сама собой напрашивается возможность суммарного рассмотрения. Их роднит единый герой – натура вдумчивая, серьёзная, ищущая. Общая атмосфера сумрачная, напряжённая, неустойчивая (отсюда столь свойственная ладотональному развитию интенсивная модуляционность). Это мир сугубо субъ-

ективных состояний, и его доминанту составляет нескончаемая рефлексия, обращённая к сфере сомнений, колебаний, всякого рода вопрошаний (симптоматично, что Скрипичная соната обрывается на вопросительной ноте).

Попытки вырваться из плена тягостных медитаций делаются на пути выхода в деятельные формы существования, но эти вспышки бурного движения наполнены взбудораженностью, лихорадочным беспокойством (показательно обозначение первой из трёх частей Фортепианного трио – *Allegro agitato*). Так воссоздаётся драма человека, пребывающего в трудном жизненном поиске и не находящего ответа на мучительные вопросы. Отсюда ярко выраженный проблемный настрой, ощущение душевной смуты, сильнейшее чувство внутренней неудовлетворённости.

Для самой Е.Гохман это совпало со временем напряжённых исканий своего места в искусстве. За годы, прошедшие после окончания Московской консерватории (1962), она уже в полной мере овладела композиторским мастерством, что проявляется в частности в уверенности ансамблевого письма с характерным для него равноправием инструментов, однако находилась ещё в процессе обретения собственного стиля и пока что находилась под ощутимым влиянием таких мэтров, как Барток, Хиндемит и особенно Шостакович.

Подлинное «своё» пришло в ближайшем будущем – в Пяти хорах на стихи А.Блока (1972) и в «Испанских мадригалах» (1975). Активнейшим образом разрабатывая жанры, связанные с вокально-хоровым исполнением, Е.Гохман вернулась к инструментальным камерным ансамблям только в первой половине 1980-х годов и притом как бы в качестве интермеццо, своеобразного творческого отдохновения от работы над основными замыслами. Тем не менее, будучи некой периферией, эти сочинения наделены несомненной художественной ценностью, образной неповторимостью и к тому же так или иначе отражают важнейшие тенденции её творческого процесса 1970–1980-х годов.

Одна из таких тенденций состояла в том, что в противовес психологическим откровениям и трагическим настроениям (кульминацией этого стал вокальный цикл «Бессонница») выдвигалась сфера комического. Своё высшее выражение она получила в опере-юмореске «Мошенники поневоле», а прямой параллелью к ней явился «**Квинтет-буфф**» (1981). Создавая его, композитор исходила из тех соображений, что писать что-либо серьёзное для брасс-квинтета вряд ли

возможно, а вот в юмористическом роде весьма уместно. Отталкиваясь от штампов так называемой «садовой музыки», Е.Гохман даёт серию пародий на духовые «бодрячки», вальс, танго и «жестокий романс». В этих пяти бурлесках (пять – в соответствии с числом исполнителей) зарисовки провинциального быта набрасываются с широким привлечением открыто буффонных эффектов (*glissandi* тромбона, «кваканье» трубы *con sordino*, шлепки ладонью по раструбу и т.п.).

Броскость, зрелищность материала всецело оправдывает подзаголовок сочинения – «**Театральный дивертисмент**», чему отвечают и названия частей: Увертюра, Вариация, Адажио, Вальс, Финал. Театральность материализуется через диалоги различных пар инструментов, а также благодаря тому, что каждый из них выступает как бы в роли некоего персонажа со своей «личиной» и «повадкой», в чём автор исходила из соответствующей тембровой характеристики.

В «Квintет-буфф» введены шаржированные цитаты из популярных образцов музыкального искусства (Танец маленьких лебедей из балета Чайковского, канкан из оперетты Оффенбаха и т.д.). Подобные коллажные вкрапления есть и в **Сонатине-парафразе** (1985), но её суть определяется тем сложным взаимодействием с традициями, которое обычно определяют понятием *полистилистика*. О том, что это была абсолютно сознательная авторская установка, свидетельствуют заголовки, предпосланные каждой из трёх частей.

I («Бетховен») и III-я («Гайдн и Россини») части основаны на стремительном движении, но если «сонатное *allegro*» I части – метаморфоза экспансивного драматизма бетховенских фортепианных сонат, где неистовый шквал энергетики поднят до «температуры кипения», то III-я даёт органичный синтез гайдновского юмора и той озорной эксцентрики, которая была присуща подчас оперным увертюрам «господина *crescendo*». И всё это приобретает совершенно неожиданную окрашенность ввиду того, что в ансамбле с фортепиано выступают ударные.

И опять-таки именно ударные громкими раскатами гонга и там-тама придают сгущённо мистический колорит II части («Моцарт»), где в качестве исходной модели композитор избрала не искрящееся жизнелюбие, а таинство духа, зияющие бездны трагического сознания, что передаётся через предельную хрупкость истончённо-прозрачной фактуры фортепиано.

Можно сказать, что эта часть и сопоставленные с ней крайние части, выражаясь пушкинским словом, есть «две вещи несовместные». Одно из характернейших свойств музыки Е.Гохман этого времени как раз и опиралось на систему обострённых контрастов. Один из ярких примеров – «**Мелодия и Арабеска**» для виолончели и фортепиано (1983).

Название первой пьесы как нельзя лучше выражает одно из сущностных качеств музыки этого композитора – способность создавать распевы широкого дыхания, дар бескрайнего дления красивой кантилены. А по стилистике это как бы «ретро», в котором наследуемое от барокко соседствует с интонационными оборотами песенности XX века. Такая мелодия призвана господствовать в звуковой ткани, поэтому фортепианная партия выступает в роли аккордово-ритмического сопровождения с редкими бликами расцвечивающих фраз-подголосков.

И совсем другое дело – вторая часть диптиха. Здесь инструменты не просто равноправные партнёры, они пикируются, и их энергичный диалог воспринимается как весёлая дуэль. Виолончель напрочь отказывается от своего «грудного» *bel canto*, почти ограничиваясь игрой *pizzicato*. И всё здесь сугубо и заведомо современное по стилю. «Каверзность» ритма, непрерывная игра синкоп, «французистая» пикантность звучания идут в данном случае, конечно же, от лёгкой музыки и прежде всего от той ветви джаза, которая отличается особой мягкостью и элегантностью. И последняя деталь по части максимальных контрастов с «Мелодией»: в «Арабеске» нет ничего мелодического, всё основано на так называемых общих формах движения, но претворены эти формы поразительно изобретательно и остроумно.

И вкратце о камерно-ансамблевых сочинениях позднего периода. Вкратце ввиду того, что по каждому из них приходится делать определённые оговорки.

Вариации (Из детских воспоминаний) для скрипки, виолончели и фортепиано (1992) вряд ли могут претендовать на полноценную концертную практику, так как являются скорее данью личной биографии композитора. Как бы следуя примеру Д.Шостаковича, который в одном из своих поздних произведений (Сюита на стихи Микеланджело) воспользовался темой, сочинённой в далёком детстве, Е.Гохман вернулась к мелодии, сохранившейся в её памяти целых столетия. Написанная в духе Моцарта, который всегда оставался для саратовского композитора кумиром из кумиров, она становится

исходным пунктом развития по канонам обозначенного в названии жанра.

Поначалу варьирование темы имитирует то, как делалось бы это в «старые добрые времена» венских классиков и как бы всерьёз, но затем её развитие становится всё свободнее, шутливее, постепенно сближаясь с русской романсовой и плясовой стихией, а также наполняясь тем озорством, которое позволял себе в «играх с классикой» Альфред Шнитке, выливаясь в конечном счёте в милый каприз.

При всём том, эта безделушка со свойственной ей лёгкостью и незамутнённой настроением по-своему знаменовала происходивший в творчестве Е.Гохман начала 1990-х годов кардинальный поворот от авангарда к классическим устоям – поворот, связанный со стремлением обрести гармонию духа.

В полной мере утвердить этот желанный тонус душевного спокойствия, уравновешенности и даже умиротворения удалось в **Партите** для двух виолончелей (2007). Её десять частей сводят в единую целостность сюитные жанры разных времён и национальных школ (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), а музыкальное наполнение позволяет говорить о том, что перед нами образец подлинной классики наших дней.

Последним сочинением Елены Владимировны в жанре камерного ансамбля явилась композиция **«Сказки Венского леса»** для фортепиано и группы инструментов (2010). История его создания по-своему примечательна. Дело в том, что в Саратове жил очень известный в России музыкант, специализирующийся как раз в сфере камерного исполнительства. Многие годы он возглавлял в Саратовской консерватории кафедру камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. Это Тамаз Зурабович Джегнардзе, заслуженный артист России, лауреат многих конкурсов, профессор.

В своё время он очень активно концертировал с музыкантами мирового класса, принимал самое деятельное участие во всевозможных конкурсах как член жюри, но как-то перенёс инсульт, в результате чего, оправившись в целом, всё-таки уже не смог играть на рояле с участием левой руки. Таким образом, на завершающем витке своей жизни этот прекрасный пианист владел только одной правой рукой. И вот тогда у Елены Владимировны Гохман возникла мысль создать для Тамаза Джегнардзе такую музыку, которая бы эту ситуацию предусматривала.

Наверное здесь в какой-то степени сыграла роль память об известном нам из истории случае с австрийским пианистом Паулем Витгенштейном, который во время Первой мировой войны лишился правой руки, и, не желая расставаться с исполнительской деятельностью, заказал ряд концертов выдающимся композиторам того времени (более всего нам известны концерты для левой руки с оркестром, принадлежащие Морису Равелю и Сергею Прокофьеву). Подобно этому, Елена Владимировна, принимая самое горячее участие в судьбе Тамаза Джегнарадзе, создала камерную композицию для квинтета с участием фортепиано, где партия фортепиано написана только для правой руки. Причём, звуковым ориентиром этого сочинения послужили вальсы Штрауса, что было сделано с определённой целью – поддержать оптимистический, радостный, праздничный тонус жизни, несмотря и вопреки всем несчастьям, которые могут произойти с каждым из нас. Эта музыка звучала в нашем городе неоднократно, пользуясь большим успехом у слушателей. Естественно, Тамаз Джегнарадзе долгое время являлся единственным и монопольным её интерпретатором. Но теперь это, посвящённое ему произведение постоянно звучит и в исполнении других музыкантов.

Полина Рокицкая (Сыктывкар)

Квинтет Е.В.Гохман «Сказки Венского леса»

Музыкальное наследие Елены Владимировны Гохман внесло значительный вклад не только в советское, но и постсоветское музыкальное искусство. Её творческая деятельность включает произведения практически всех жанров, но особую ценность представляют сочинения камерного плана.

Среди ее большого количества произведений особо привлекает к себе внимание фактически её последнее сочинение, написанное с участием фортепиано, ограниченном партией только для правой руки – «Сказки Венского леса (Воспоминание о вальсе)» (2010). Это было связано с обстоятельствами жизни замечательного саратовского пианиста Т.З.Джегнарадзе, который в результате тяжёлой болезни оказался лишенным возможности двуручного исполнительства.

Темой, положенной в основу этого произведения, является известнейший вальс И.Штрауса «Сказки Венского леса». Вальс в переложении Елены Владимировны Гохман представляет собой произведение камерного плана. Характерной чертой квинтета является, в частности, его исполнительский состав: задействованы флейта, скрипка, альт, виолончель и фортепиано.

Термин «переложение» представляет собой видоизменение музыкального материала и является одним из видов транскрипции. Как пишет в своей статье Н.Р.Реженинова, «“переложение” – максимально всеобъемлющее понятие, связанное с трансформацией нотного текста, границы которого простираются от примитивного уровня бытования до наивысшей степени сложности, имеющей место в сути данного жанра» [4].

Оригинальное сочинение И.Штрауса было написано по заказу графини Терезы Полиной в 1868. Лилия Шадковска пишет о создании этого опуса следующее: «Однажды, во время конной прогулки он [Штраус] слышит волшебные звуки рожка. Эта музыка вдохновила композитора на создание вальса “Сказки Венского леса”. И с первых же аккордов перед нашими взорами предстают Венский лес, зеленые

поляны, где под тенью вековых дубов звучит радостный смех. Пронизанная солнечным теплом и светом, яркая и сочная музыка вальса звучит как гимн юности и любви» [3]. И продолжая, она поэтически описывает впечатление от произведения: «“Сказки Венского леса” – прообраз венской весны, властно вступающей в свои права; это сотни журчащих ручейков, стаи ласточек, возвращающихся из дальних стран строить гнезда под обжитыми старыми крышами; это радость пробуждающейся природы и человек, жадно вдыхающий весенние запахи; это веселые толпы горожан, направляющиеся после зимних холодов на первую загородную прогулку; это их танцы и песни, в которые вплетаются и пение птиц, и шелест молодой листвы, и теплый весенний ветер. На зеленой поляне под сенью вековых дубов весело танцуют влюбленные пары. Звонит радостный смех, острая шутка, льется молодое искрящееся вино. Из старого кабака доносятся негромкие танцевальные наигрыши. Наступает вечер. Пора возвращаться в город. Вечер такой теплый, благоухающий, хочется его продлить хотя бы на несколько мгновений. То тут, то там опять звучит музыка, опять возникают танцы, но наступающая темнота прекращает их. Ночь входит в свои права» [3].

В Квинтете Е.Гохман изменяет формообразование, что позволяет исполнителям еще больше раскрыть красочное воспроизведение картины природы, запечатленной в данном произведении. И, конечно же, еще в большей степени определяют ее яркие и рельефные мелодические интонации, разнообразие ритмического рисунка, богатство тембровой палитры. Особое внимание привлекает к себе необычное яркое запечатление образа природы. Именно в этой образной сфере красочно разворачивается сказочная картина сочинения.

Как и большинство произведений, написанных Е.Гохман, Квинтет сложился в нечто совершенно необычное во многих своих отношениях. Немаловажную роль автор отводит партии фортепиано, создавая звукоизобразительную функцию и жанровую особенность данного произведения. Как уже говорилось, Е.Гохман увеличивает форму своего переложения. В Квинтете она использовала форму, состоящую из семи построений, вступления и заключения. И.Штраус же применяет всего три мелодических построения, вступление и заключение.

Елене Гохман удастся в данном сочинении гибко синтезировать и красочно воспроизвести картину природы и жанровое своеобразие

произведения. Открывает произведение небольшое вступление, начинающееся с торжественных аккордов всей группы инструментов.

и. штраус
Переложение Е. Гохман

♩ = 144

Тема, положенная в основу первого построения, по своему «контуру» схожа с интонациями штраусовского вальса, и многое в ее развитии созвучно приемам и образности венских классиков. В исполнении флейты и скрипки тема звучит также легко и грациозно.

В третьем и седьмом построениях Е.Гохман акцентирует внимание слушателя и исполнителей на жанровую особенность произведения. Яркий и рельефный мелодизм, ритмический рисунок, штриховые моменты, богатства тембровой палитры каждого инструмента – все эти качества подчеркивают танцевальность сочинения.

Среди праздничности, яркости и торжественности во втором и пятом построении вливается картина природной атмосферы. Здесь автор создает имитацию журчания ручья и пения птиц благодаря применению украшений мелодии в партии флейты и переливающимися виртуозных пассажей в партии фортепиано.

Хотелось бы также отметить, что, возможно, автор также применяет в данном квинтете не только опору на жанр вальса, но использует другой жанр – польку. В четвертом построении явно

слышны мелодические интонации, схожие с Полькой-пиццикато И. Штрауса. Благодаря применению у струнных штриха пиццикато и стаккато в партии фортепиано и флейты, а также использования пауз на слабую долю четвертому построению придается легкость и воздушность.



Завершая обзор музыкального произведения, необходимо отметить, что данный квинтет богат различными оттенками душевного состояния. Переходы от одного состояния к другому Е.Гохман применяет естественно и свободно. Кроме того, автор переложения необычно интерпретирует вальс, так как в основу положена уже определенная тема, композитору же удастся сделать этот вальс еще более изысканным, наполняя тонким природным ароматом, во всем её великолепии, яркости красок.

Литература

1. Демченко А.И. Елена Гохман: электронный // официальный сайт old.sarcons.ru. - URL: <https://docviewer.yandex.ru/view/>
2. Демченко А.И. «Вокальный цикл Е.Гохман "Бессоница"» Текст: электронный // официальный сайт old.sarcons.ru. - URL: <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/124-ademchenko-qvokalnyj-tsikl-eleny-gokhman-qbessonnitsaqq>
3. Зайцева И. «В венском вальсе кружится лес....» / И.Зайцева: [сайт]. – 01.03.2016. - URL: <https://irinazaytseva.ru/v-venskom-valse-kruzhitsya-lyubov.html>
4. Реженинова Н.Р. Понятие «Фортепианное переложение» как терминологическая проблема / Н.Р. Реженинова. – Ciberleninka: Москва, 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-fortepiannoe-perelozhenie-kak-terminologicheskaya-problema>. Текст: электронный.

Марина Цапкова (Саратов)

**Мгновение в вечности.
Хроника хормейстерской работы последних лет
(Памяти друга и музыканта Е.В.Гохман)**

Вспоминая о нашей совместной работе, я однажды задумалась: случайностью ли было то, что Е.В.Гохман обратилась десять лет назад ко мне с просьбой помочь исполнить ее замечательное музыкальное детище – библейские фрески «Ave Maria».

Думаю, что это не было случайностью, и доказательством тому служит старая афиша 1990 года концерта Союза композиторов Саратова в Большом зале консерватории имени Л.В.Собинова, где, оказывается, наши фамилии стояли рядом, но тогда я еще не была знакома с Еленой Владимировной. В том концерте звучала ее вокально-симфоническая фреска «Баррикады» на стихи русских революционных поэтов (1977), а я выступала с детским хором ДШИ № 1 города Энгельса, исполняла произведения В.В.Ковалёва. Видимо, уже тогда нам судьбой было начертано все последующие годы, начиная с 2000 года, работать, радоваться и огорчаться вместе.

Не имея хорового коллектива, я долго колебалась, прежде чем согласиться на предложение спеть «Ave Maria». После знакомства с партитурой, оказавшейся не только сложной по музыкальному материалу, но и очень объемной по размеру, я, все же, не могла отказать Елене Владимировне. Как сейчас помню, в интонациях разговора по телефону со мной было столько страсти и желания услышать свое произведение, что у меня язык не повернулся отказать ей.

И мы начали создавать хор из студентов исполнительских кафедр и музыковедов. 3 марта 2001 года состоялась премьера оратории «Ave Maria» библейских фресок для солистов, хора, оркестра и органа. Премьера прошла с огромным успехом в Большом зале консерватории.

Хормейстерская работа над этим сочинением была крайне тяжелой. Хоровой коллектив, состоящий из певцов, некоторые из которых последний раз пели в хоре в музыкальной школе, был не очень гибок

в вокальном отношении, и всему его приходилось учить по ходу работы над партитурой. Особенно сложна была третья часть «Crucifixus», эпизод «Dies irae», где хоровые партии изобиловали большими скачками, составляющими в одновременном звучании голосов резко диссонирующие гармонии, порой не поддающиеся функциональному определению. В четвертой части – каноническое развитие темы «Alma redemptoris Mater» для семи голосов, хора и солистов, с большим количеством распевов одного слога на несколько звуков, сложным переменным размером, дикционными разночтениями... Для хорового коллектива, который только что сложился, все это было чрезвычайно трудным, но упорство певцов, солистов, оркестра и дирижера победило все трудности. Даже недостаточное количество совместных репетиций не помешало добиться успеха.

После премьеры «Ave Maria» Елена Владимировна впала в депрессию. В то время я даже слова такого не знала, за педагогической и концертной работой с ансамблями думать об этом было некогда, но, стараясь отвлечь ее от мрачных мыслей, пыталась вдохновить на создание новой музыки. Как-то Елена Владимировна робко заговорила о творчестве А.П.Чехова, о том, как он ей нравится, о том, что его мысли о жизни, природе созвучны ее мыслям. Сказала, что обычно никому не сообщает о своих планах и не показывает сделанные наброски, но для меня хочет сделать исключение. Извиняющимся тоном добавила, что сочинение будет для хора и оркестра, и на все мои предложения обратиться по поводу исполнения будущего сочинения к профессору Саратовской консерватории Л.А.Лицовой, Елена Владимировна ответила отрицательно, сказав, что друзей не предает. Мне пришлось ее уверить, что хор мы соберем. Споят те же студенты, которые пели «Ave Maria».

Пока созрел замысел «Сумерек» (название было дано после написания партитуры), мне тоже хотелось чем-либо заняться, и я попросила у Елены Владимировны что-нибудь, написанное ранее, и она дала мне посмотреть «Испанские мадригалы» на текст испанского поэта Ф.Г.Лорки. Произведение мне понравилось, и как-то в беседе с Еленой Владимировной я подала ей идею исполнить его, тем более что ранее оно не звучало целиком.

И опять у меня началось беспокойное время. Вокальным ансамблем в 14 человек столь непростое сочинение мы бы не потянули, и я договорилась с руководителем еще одного ансамбля – О.В.Ощепковой. Елена Владимировна вела переговоры с инструмен-

талистами, солистами и дирижером Игорем Головатенко. Его долго уговаривать не пришлось, так как после успеха «Ave Maria» он сразу же согласился на исполнение «Испанских мадригалов».

На начальном этапе не все складывалось ровно. Ребята не сразу восприняли сложный ритм произведения и множество переменных размеров. Сложен был номер «Андалусия» без сопровождения, очень светлый, завораживающий по характеру и звучанию. Но чем дальше продолжалась работа, тем больше музыка нравилась, пока не стала безраздельно господствовать в молодых сердцах.

После напряженной работы, преодолевая как технические, так и организационные трудности (исполнители были из разных учреждений – театры, филармония, консерватория, училище) «Испанские мадригалы» были исполнены с большим успехом 18 ноября 2002 года. Мои хористки настолько влюбились в музыку, что после концерта не стесняясь плакали и просили у автора ноты тех частей (включая сольные и инструментальные), которые им больше всего понравились.

Вспоминая о работе над партитурой «Сумерек», могу сказать, что начали разучивать ее прямо «из-под пера» автора. Кроме чисто хормейстерской работы вновь встал вопрос, где брать певцов. На этот раз мне пришлось договариваться с руководителем вокального ансамбля И.А.Свиридовой и опять приглашать ребят из консерватории. Елена Владимировна вместе с А.И.Демченко договорились с М.Тургумбаевым, что в исполнении будет участвовать симфонический оркестр, состоящий из студентов консерватории, и, конечно же, дирижировать должен опять И.Головатенко.

Музыка «Сумерек» оказалась не только сложной в техническом отношении, но и очень интересной, даже интригующей. Выразительный музыкальный язык, прекрасный чеховский текст, наполненный философским содержанием и пронизанный болью за состояние нашей природы – все это вызывало чувство единения исполнителей со слушателями и буквально поражало фантастическими хоровыми и оркестровыми красками.

Премьера вокально-симфонических медитаций по мотивам произведений А.П.Чехова «Сумерки» состоялась 22 декабря 2003 года.

Первое исполнение духовных песнопений для мужского хора и камерного оркестра на псалмы Давида и откровения Иоанна Богослова «И дам ему звезду утреннюю» состоялось 1 декабря 2005 года. Публика восприняла музыку с большим интересом и долго не отпус-

кала автора, хотя Елена Владимировна была не совсем довольна исполнением, которое не было доведено до совершенства из-за малого количества совместных репетиций хора и оркестра. Еще она переживала, что премьерой дирижирует не И.Головатенко.

Говоря о хоровой работе над партитурой «Звезды» хочется отметить один момент: при первом знакомстве с нею партитура кажется не очень сложной, но потом выявляется множество деталей, над которыми надо трудиться много и упорно.

Нашей основной сложностью была нехватка высоких мужских голосов, и это беда многих коллективов. Работая со студентами музыкального училища, мне приходилось сталкиваться с тем, что ребята не могут быстро освоить сложные и переменные размеры (7/4, 8/4, 3/2, 9/4). Частые синкопы также поначалу выбивали их из колеи. Много внимания пришлось уделить эпизоду «И не раскаялись они в делах своих», написанному в имитационном складе с синкопированным ритмом во всех голосах. Здесь же выявились и дикционные трудности из-за текстового разночтения.

Эпизод «И омрачилось солнце» очень труден из-за произнесения текста по слогам, неравномерно перебиваемого паузами. Это сложно как в ритмическом, так и в дикционном отношении.

Во фрагменте «Се, стою у двери и стучу», изложенном в виде канона с переменным размером, достаточно сложно донести до слушателя текст в трехголосии, звучащем на фоне партий первых и вторых басов. Хоровой материал вместе с оркестровым сопровождением звучит величественно и завораживающе. Взаимосвязь музыки и текста, богатство хоровых и оркестровых красок впечатляют и заставляют задуматься о смысле жизни и совершаемых нами поступках.

Кроме произведений ораториального жанра хочется остановиться на трех хорах, написанных Еленой Владимировной в последние годы. Это запоминающиеся и достаточно сложные по музыкальному языку произведения: пьеса в стиле мадригала, «Дом, который построил Джек» и четыре хора на стихи А.Блока «О чем поет ветер?».

После премьеры «Ave Maria», работая над «Испанскими мадригалами», я начала готовиться к своему юбилею, и Елена Владимировна в качестве подарка преподнесла мне «Мадригал». Хочется сказать, что идея создания «Мадригала» родилась тогда, когда Елена Владимировна читала студентам-музыковедам курс, посвященный истории стилей, и в разговоре со мной пожаловалась, что когда речь заходит о

мадригалах эпохи Возрождения, студенты не чувствуют особенностей музыкального языка этого стиля.

Я предложила написать какую-нибудь небольшую пьеску и все объяснить студентам на ее примере. И вот спустя месяц, Елена Владимировна пригласила меня к себе, чтобы показать свой пример стилизации мадригала. Сыграв его на фортепиано, она сказала, что хотела бы подарить его мне на юбилей, чтобы этот маленький «опыт» прозвучал для публики. Правда, она тут же посетовала, что не знает автора слов, но этот текст использовал в своем мадригале Б.Донатто.

Мадригал написан для вокального ансамбля а cappella, соло тенора, флейты и клавесина и состоит из двух частей. Первая часть спокойная и неторопливая. Основная тема проходит у солиста, поющего с закрытым ртом на фоне хора. Пение солиста и ансамбля чередуется с небольшими инструментальными фразами.

Вторая часть написана в простой трехчастной форме с инструментальным вступлением и заключением. Крайние разделы хоровые, средний – инструментальный, соло флейты и клавесина. Инструментальное вступление переходит в хор, прихотливый ритм и использование одноименных мажора и минора создают неповторимый колорит эпохи Возрождения.

Определенные трудности были связаны с продолжительными распевами слогов, неожиданными переходами из одной тональности в другую, избытком синкоп. Много внимания пришлось уделить характеру звука, он должен был быть светлым и свободно льющимся, наперекор всем ритмическим и гармоническим трудностям. Сложность представляло и сохранение ощущения «себя в тональности», чтобы завершения хоровых фраз плавно сливались с начальными фразами флейты и клавесина как в середине второй части, так и в конце.

Первое исполнение «Мадригала» было приурочено к моему юбилею в 2002 году, а на концерте памяти Е.В.Гохман в Доме работников искусств мы с ребятами добились, как мне кажется, светлого, легкого и интонационно чистого звучания.

После премьер «Сумерек» и «Звезды» Елена Владимировна опять загрустила и, встречаясь со мной, говорила, что хотела бы написать что-нибудь для моего ансамбля, но не знает, что мы сможем спеть. Я, как всегда, старалась ее убедить сочинять, а если произведение предназначено для моего ансамбля, то пусть оно будет не очень сложное и не более чем для трех-четырех голосов. Вновь приближал-

ся мой юбилейный концерт, и мне хотелось спеть что-нибудь новое с имеющимся у меня вокальным ансамблем теоретического отделения.

И вот однажды Елена Владимировна по телефону прочитала мне несколько симпатичных стихов С.Я.Маршака – «Старушка и пудель», «Дом, который построил Джек» и «Тихую сказку», поинтересовавшись, есть ли у кого песни на эти тексты. Обычно Елена Владимировна старалась брать для своих сочинений темы и тексты, которые еще не были «озвучены», но в данном случае два стихотворения уже были положены на музыку. Мне удалось убедить Елену Владимировну, что у нее все будет звучать по-другому, и я более чем уверена, что это будет интересно и необычно.

Когда произведение было уже почти готово, мы начали его учить. Внимательно перечитав стихи, я задумалась над тем, как интересней исполнить хор «Дом, который построил Джек», ведь это целая сценка со множеством действующих лиц, да и остальные два хора также «напрашивались» на театрализацию. С одной из своих студенток Наташей Антиповой мы решили привлечь детей, чтобы разыграть в костюмах все три сценки. Это предложение Елена Владимировна восприняла с энтузиазмом и решила написать между номерами инструментальные интермеццо, во время которых дети могли переодеться. В результате произведение получило название «Дом, который построил Джек» для вокального ансамбля, флейты, гобоя и ударных. Премьера состоялась 17 марта 2007 года.

«Тихая песенка» (у С.Я.Маршака – «Тихая сказка») написана в трехчастной репризной форме. Основная тема в темпе Андантино, нисходящая спокойно и плавно, звучит у теноров на квинтовой педали басовой группы. Вместе с репликами гобоя она звучит умиротворенно и неторопливо. Тема женского хора в Ре мажоре и теноровая тема, звучащая в соль миноре, приносят тревожную ноту, но в репризе возвращается прежний темп, и тема проходит у сопрано, завершая хор на пиано.

«Старушка и пудель» – достаточно развернутая хоровая картина. Основная тема первоначально звучит у сопрано, остальные голоса аккомпанируют с закрытым ртом: басы, создающие опору, и трехголосный женский хор все время поют стаккато. В техническом отношении это достаточно сложно и требует от певцов хорошего чувства как ритма, так и тональности. Все повествование сопровождается репликами флейты и гобоя. По мере развития сюжета к соло сопрано присоединяется тенор, а позже и бас.

Композитор использует имитацию в изложении темы на словах: «Старушка и пудель смотрели в окно». В результате вместе с хорovým аккомпанементом в партитуре одновременно должны звучать семь голосов. И опять Елена Владимировна была ограничена нехваткой певцов в моем ансамбле, и только мои уверения, что я их найду, и все будет в порядке, давали ей простор для творчества. В результате к нам присоединился вокальный ансамбль О.В.Ощепковой, чтобы исполнить партию сопровождения.

Как в хоровых партиях, так и в партиях флейты и гобоя были использованы разные штрихи и технические приемы: акценты, глиссандо, трели, разные способы звуковедения, различные ритмические фигуры, триоли, синкопы. Над всем этим пришлось потрудиться.

«Дом, который построил Джек» также сложен по своему музыкальному языку: постоянно меняющийся размер, связанный с перечислениями в тексте и удлинениями музыкальных предложений, темп, динамика, использование различных приемов изложения музыкального материала, темы, переходящие от женских голосов к мужским и постоянно вклинивающиеся в хоровую партитуру инструментальные реплики – все это требует от певцов хорошего знания партитуры и достаточно высокого исполнительского уровня.

Тема с текстом «В доме, который построил Джек» проходит унисонным рефреном восемь раз (по количеству персонажей), но каждый раз в новой тональности, что придает ей новую окраску.

Поскольку все три хора звучат *a capella*, то основной сложностью (при всех остальных вокально-хоровых) является интонационная, и поэтому исполнение этой интересной партитуры доступно только певцам очень трудолюбивым и влюбленным в свою профессию, каковыми и явились первые исполнители этого сочинения в 2007 году на моем юбилейном концерте в Центральной научной библиотеке Саратова. Второй раз «Джек» прозвучал в том же году в Малом зале консерватории, но уже без театрализованного действия. На концерте присутствовала Елена Владимировна, которая с большой теплотой поблагодарила участвовавших в нем ребят, подарив им апельсины и конфеты.

На протяжении всех лет нашей творческой и просто человеческой дружбы Елена Владимировна много раз читала мне стихи А.Блока и, кроме ранее созданных хоров на его тексты, мечтала написать еще одно большое вокально-симфоническое произведение. Какова будет его форма, кто будет его исполнять – этого она не знала.

Вообще, начиная сочинять, она не всегда продумывала сразу, какой будет форма сочиняемого произведения. Это вырисовывалось постепенно, по мере написания отдельных фрагментов.

Так было и в конце 2008 года, когда Елена Владимировна познакомила меня с некоторыми набросками – хоровыми и сольными – написанными на стихи А.Блока. Среди них были четыре хора без сопровождения с флейтой, маримбой и колоколами. В двух солистами были тенор и сопрано. Партитура была еще в стадии написания, и Елену Владимировну беспокоил вопрос, смогу ли я исполнить их со своим небольшим вокальным ансамблем. При всей камерности звучания каждый из номеров (особенно № 3 «Кто-то шепчет») требовал состава не менее шестнадцати человек, в каждой партии было *divisi*. Почти до самого концерта именно хор «Кто-то шепчет» никак не получался, в том числе и потому, что тенора никак не могли попасть на свои терции после пауз. Елена Владимировна сокрушалась и говорила, что это, наверное, ее просчет, а я уверяла ее, что виновата музыкальная подготовка студентов, которые занимаются вокальным ансамблем всего два года и по два часа, а то и меньше, в неделю. Для таких серьезных сочинений этого крайне мало.

Эти хоры отличаются необычайным колоритом. Елена Владимировна не мыслила своих сочинений без хора и в этих четырех хорах проявилась ее огромная любовь как к хоровому звучанию, так и к стихам А.Блока. Елена Владимировна вновь показала себя композитором, знающим тембровые и тесситурные возможности как соло, так и хоровых голосов.

Излюбленный прием «хорового фона» и солирующего голоса применен Еленой Владимировной в первом номере «Ветер». Сочетание флейты и соло альты и баритона, а затем вступающего сопрано передают атмосферу грусти и завораживают своим звучанием.

О стихах, легших в основу хора «Девушка пела» Елена Владимировна говорила мне задолго до его создания, она была влюблена в них, а написав музыку, засомневалась: «Ну, если я что-то написала не так, надеюсь, Александр Александрович простит меня». Темы этого хора мелодичны, хотя и очень невелики по диапазону. Они строятся на четырехзвучном восходящем мотиве. Контрастом звучит нисходящая тема у солирующего тенора – «так пел ее голос». Далее хоровая тема прерывается репликами тенора и сопрано.

Красотой партитуры поражает третий хор «Кто-то шепчет». Партитура изобилует красочными средствами выразительности: квинтовая органная педаль басов, стаккатное звучание альтов, при-

хотливо развивающаяся тема теноров, чередующаяся с репликами сопрано, имитации – все это создает картину постоянно меняющегося настроения как результат чуткой реакции на тонкие нюансы поэтического текста.

Завершающий хор «Они звучат» контрастен предыдущим и звучит возвышенно, жизнеутверждающе. Этому способствует четырехголосие гармонического склада с элементами имитации в среднем разделе («Кто уследит»), ликующее звучание всего хора, соло тенора и колоколов в заключении.

Сюита «О чем поет ветер?» (так первоначально определялся жанр этого произведения) на стихи А.Блока для камерного хора, тенора и сопрано, флейты и колоколов была исполнена в авторском концерте композитора 30 апреля 2009 года в Саратовской консерватории. Два хора – «Девушка пела» и «Они звучат» прозвучали 15 ноября 2010 года в концерте памяти Е.В.Гохман в Доме работников искусств города Саратова.

Говоря о творчестве Е.В.Гохман и исполнении многих ее произведений, хочется сказать о человеке, без которого не состоялась бы ни одна премьера, начиная с «Ave Maria» и до последних дней ее жизни. Это Александр Иванович Демченко. Он все эти годы был и остается идейным вдохновителем и организатором всех премьер и авторских концертов. Многочисленные статьи и книги о творчестве Е.В.Гохман, написанные им, прочитанные лекции не только в Саратове, но и в других городах, дают надежду на то, что ее творчество не будет забыто, и многие из ее произведений будут исполняться в Москве и Санкт-Петербурге.

Говоря о хормейстерской работе с произведениями крупной формы, хочется еще рассказать о небольших, но интересных хоровых сочинениях, написанных Е.В.Гохман в разное время – это детские песни и хоры. В них также видны мастерство, удивительная простота музыкального языка и вместе с тем изобретательность, а иногда и желание повеселиться вместе с ребятами, участвующими в творческом процессе.

Таковы, например, «Котята» – песенка для малышей на стихи С. Михалкова. В рекомендациях автора для исполнителя есть такая фраза: «Пение может сопровождаться движением–игрой, в которой как бы принимают участие действующие лица данной сценки – пять котят». При всей кажущейся простоте песня имеет ряд вокально-хоровых трудностей. Необходимо, чтобы дети имели достаточно широкий певческий диапазон (больше октавы) и хороший слух, так как

сопровождение не дублирует партию хора. Определенную сложность также представляет и сочетание вокала и движения. Песня «Котята» была исполнена подготовительным хором ДМШ № 21 в школьном концерте (дирижер А.Цапкова, концертмейстер Т.Иванаева).

Сюита из шести детских песен на слова Ю.Яковлева «В зоопарке» была написана в 1975 году. Дети исполняют ее с большим интересом. Каждая песня как живописная картинка, выразительно и вместе с тем просто изображающая героев – зрителя, петуха, бегемотика, животных и детей, занимающихся зарядкой, фантазеров, ребят, поющих о родном крае. Несмотря на то, что цикл был написан достаточно давно, он звучит свежо и современно. Цикл был исполнен в концерте памяти Е.В.Гохман 15 ноября 2010 года в Доме работников искусств детьми подготовительного и старшего хора ДМШ № 21 (руководители Г.Баширова и А.Цапкова, концертмейстер Т.Иванаева).

Цикл «Времена года» состоит из четырех разных по содержанию, характеру и средствам музыкальной выразительности хоров.

«Весна» – радостная сценка пробуждающейся природы. Несложная хоровая партия звучит на фоне повторяющихся фортепианных аккордов, совсем не поддерживающих ее, но создающих характер стремительно сбегаящих к реке ручейков. Хор имеет двухчастную форму, и вторая часть контрастна по музыкальному материалу. Меняется мелодия у хора, в сопровождении появляются триоли. Движение менее подвижное, что придает заключению гимнический характер.

«Лесной барабан» – живописная картинка, изображающая поход детей в лес. Композитор использует в этом номере ударный инструмент – коробочку, ее партия очень освежает и оживляет хор. Сложность представляет чередование коротких хоровых фраз, прерывающихся фортепианными репликами, а также имитационный склад среднего раздела. Этот хор очень непрост и требует от певцов хорошей вокальной подготовки, умения слушать друг друга.

«Осенняя песенка» написана в двухчастной репризной форме. В ней используются элементы подголосочной и имитационной полифонии, а в конце первой части звучит канон. Детям исполнить это не просто, тем более что партия хора не поддерживается сопровождением, оно самостоятельно и дополняет хоровую партию.

«Идет зима» – жизнерадостный, стремительный по характеру номер, написанный в миксолидийском ладу. В нем можно отметить

любовь Е.В.Гохман к параллельным трезвучиям и октавам – это противоречит всем правилам гармонии, но очень ярко высвечивает некоторые особенности стиля композитора. Цикл «Времена года» на слова Ю.Филимонова был исполнен старшим хором ДМШ № 10 в Малом зале консерватории в 2006 году (руководитель А.Цапкова).

В заключение хочется отметить, что знакомство подрастающего поколения музыкантов, студентов училища и консерватории с произведениями Е.В.Гохман, общение с ней в процессе работы над ними, духовно обогатило ребят и дало многим из них путевку в жизнь. Студенты разных специальностей, прошедшие через «школу пения» Е.В.Гохман, сейчас, помимо своих основных занятий, поют в разных хорах, как церковных, так и светских, и с благодарностью вспоминают годы больших премьер композитора.

Ирина Рыбкова (Саратов)

Хоровые сочинения Е.В.Гохман в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки

Хоровые сочинения саратовских композиторов А.А.Бренинга, Е.В.Гохман, Е.М.Бикташева, В.В.Ковалёва, О.А.Моралёва, М.Н.Симанского занимают особое место в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки (художественный руководитель и главный дирижер – заслуженный деятель искусств России Л.А.Лицова). В саратовской культуре сложилась традиция исполнять сочинения сразу после их написания или публикации, ибо хоровые сочинения были востребованы всегда. Время не отсеяло их, а напротив, придало им большую ценность. Среди сочинений саратовских композиторов всегда выделялись циклы Елены Владимировны Гохман: Пять хоров на стихи А.Блока для хора без сопровождения, Три посвящения для сопрано, хора и органа и духовные песнопения для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...». Именно они были исполнены на концерте памяти Е.В.Гохман (к 80-летию со дня рождения) 30 ноября 2015 года в Большом зале Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова на Открытом заседании Ученого совета.

Министерство культуры РФ
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

30 Понедельник
ноября

10+

Большой зал
Концертный сезон 2015 - 2016 г.г.

Открытое заседание Ученого совета Саратовской
государственной консерватории имени Л.В. Собинова

К 80-летию со дня рождения
заслуженного деятеля искусств России,
лауреата Государственной премии России,
композитора

**Елены Владимировны
Гохман**

В программе:
Слово о композиторе – доктор искусствоведения,
профессор А.И. Демченко, Пять хоров на стихи А. Блока,
«Три посвящения» для сопрано, хора и органа,
«И дам ему звезду утреннюю» – духовные песнопения для солистов,
мужского хора и симфонического оркестра.

Исполнители:
Саратовский губернский театр хоровой музыки мужской хор «Victoria»
(художественный руководитель – заслуженный деятель искусств России,
профессор **Людмила Лицова**)

Симфонический оркестр Саратовской консерватории
(художественный руководитель – заслуженный артист России, профессор **Сергей Нестеров**),
лауреат всероссийских и международных конкурсов **Наталья Гольфарб** (орган)

Солисты:
лауреаты всероссийских и международных конкурсов
Диана Айсина (сопрано) и **Алексей Кошелев** (бас)

Дирижеры –
Людмила Лицова, Сергей Нестеров

По вопросам приобретения входных
билетов обращаться в кассу консерватории
в день концерта

Начало в 18:00
Телефон для справок 23-06-52

Названные произведения принадлежат разным периодам творчества Е.В.Гохман: первое написано в 1972 году (по определению А.И.Демченко, в ранний, «вегетационный» период, именно в этом сочинении «с отчетливостью обозначилось характерное для композитора настроение просветленной меланхолии и... лирическая проникновенность» [2, с. 4]), второе – в 1991 году (где «сквозь сумрак психологизма проступает светоч обновлённой веры» [2, с. 34]), третье – по словам А.И.Демченко, «сакрального» наклона – в 2005 году. Все они, основанные на лирическом типе драматургии, оказались способны отразить общее «дыхание» метатекста сочинений Е.В.Гохман. Прозвучав единожды, они вошли в репертуар Саратовского губернского театра хоровой музыки, став символом бескрайних волжских просторов, метаний души Художника и её потребности в Вере.

Лирическая основа «Пяти хоров на стихи Александра Блока» раскрывается в логике движения внутреннего конфликта – от переживания далекого, недостижимого и одновременно желанного через обращение к христианским символам к преодолению страха будущего. В звучании № 1 «Ярким солнцем, синей далью» угадывается напряжённость (фактура расслаивается, «опорная» басовая партия отсутствует, вместе с тем наблюдается подчеркнутая подвижность в партии сопрано, мелодия которой опекает квинтовый тон; тт.1-5). О нарастании конфликта, душевного дискомфорта свидетельствуют ламентозные интонации, звучащие у альтов (тт. 12-15). Появление в репризе номера перекличек между голосами и создаваемый пространственный эффект готовит «приход» колокольного звона в № 2 «Травы спят красивые», который находит своё воплощение в плавном поступательном движении в партии альтов в тт. 1-4. Будучи универсальным символом, он становится «проводником» в мир христианских ценностей, который раскрывается в центральном третьем номере – «Свирель запела на мосту».

Свирель, ангел и путеводная звезда ассоциируются с божественностью мироздания, где пастух и его стада – это Господь и его паства, бегущая вода подобна потоку времени, а сны – забвению. Хоровая партитура номера словно «рисует» Божественное пространство, используя переклички женских голосов и *tutti*, бас – сопрано и тенор – альт. Начиная со слов «Взошла звезда», «мир» приходит в движение, знаменуя наступление нового времени, Нового Завета и необходимости прохождения жертвенного пути. Возможно, это «событие» становится ключевым в выборе тембрового решения запева № 4 «Бе-

лой ночью месяц красный», ведь альт часто сравнивается с голосом человеческой души.

Материнское начало усилено обращением к колыбельной, где мелодия опирается на малотерцовый трихорд, усложняемый субквартой или близлежащими опевающими звуками. Это, в свою очередь, актуализирует память жанра, ведь колыбельные не только помогали укачивать ребёнка, но и призваны были магически оберегать его от злых сил и заклинять от смерти, отсюда возникает в памяти следующий слой подтекста – «Если только можно, Авва, Отче, Чашу эту мимо пронеси» [Б.Л.Пастернак].

Приобщение к христианской модели мира снимает конфликт, душевный диссонанс, выводя на уровень смиренного вопрошания. В хоре «Навстречу вешнему расцвету» переключки мужских и женских голосов в начале хора гармонично дополняют друг друга. Завершение цикла – открытый финал, когда душа находится в ожидании события тайного, отчасти непостижимого, но неизбежно прекрасного, которое найдет свои берега.

В «Трёх посвящениях» (исполнители: Саратовский губернский театр хоровой музыки; солисты – лауреаты международных конкурсов Д.Айсина (сопрано), Н.Гольфарб (орган); дирижер – Л.Лицова) Е.В.Гохман углубляет модус исповедальности. Обозначая в названии жанр «посвящения», она словно растворяет адресата в самом тексте, собранном из сочинений А.И.Куприна, А.А.Вознесенского, М.И.Цветаевой, закрываясь ими от собственной боли. Опыт семантического анализа структур хорового цикла «Три посвящения» представлен в статье А.В.Свиридовой «Полисемантичность текста и музыки “Трёх посвящений” Елены Гохман». Автор указывает на «разнообразие знаков интонационной лексики (мотивы «вздоха», «крика», «возвышения духа»), семантических моделей жанров (псалмодия, гимн, молитва – атрибуты церковного богослужения; марш – элегия – ноктюрн как вокальная и хоровая песенность западноевропейской и русской музыкально-культурных традиций)» [4, с. 158]. Двигаясь сквозь осколки литературных и музыкальных слов, композитор заново собирает расколовшийся мир.

Центральным образом цикла становится любовь. В «Молитве» она, подобно повести А.И.Куприна «Гранатовый браслет», предстает в блеске неоднозначности: любовь как воспоминание и любовь как витальная потребность, как «дар Божий». В данном противоречии опредмечивается основной конфликт лирического по своей сути цик-

ла: между прошедшим и будущим не видно настоящего. Обращение к поэзии А.А.Вознесенского в № 2 «Аве, Оза!» остранивает настоящее, возводя его до гротеска. Е.В.Гохман оставляет только две начальные строфы.

В финале цикла – «Лунной сонате» – для композитора спасительным кругом становятся стихи М.И.Цветаевой (стихотворение «В городе моем – ночь»). Вслед за М.И. Цветаевой, Е.В.Гохман «распевает» ассонансы, гласные звуки: О (Ё), У, А(Я), Е(Э), в которых слышен гул мироздания, а символы (черный тополь, заря, башня) фиксируют рубежность момента. Цитата I части 14 сонаты Л. ван Бетховена также является знаком глубоких раздумий, осмысления жизненных конфликтов. В.П.Бобровский писал о бетховенском шедевре: «В “Лунной” выражено идейное содержание всечеловеческого масштаба... в сонате сконцентрировано выражение того общего, неумирующего, что объединяет художественное мышление столь различных эпох» [1]. Вероятно, что и Е.В.Гохман в данном цикле трактует её содержание как бесспорно высшее значение для мастера художественной реальности, которая сосредоточена на служении высшей Идее.

Возникающий контекст тесно связан с темой восстановленного времени. Если в «Молитве» время распадается, о чем свидетельствует расщепление фактуры на три пласта, то в «Аве, Оза» контраст внешнего и внутреннего, намеченный как в поэтическом, так и музыкальном тексте, реализует единовременный контраст динамики и статики, индивидуального и всеобщего, времени и вечности. Все противоречия снимаются в финале через обращение к фигурам Л. ван Бетховена и М.И.Цветаевой, что рождает особое художественное время, складывающееся из времени эмпирического и времени сакрального.

Именно сакральное время становится средоточием хоровых партитур в поздний период творчества. На упоминаемом выше концерте памяти Е.В.Гохман (к 80-летию со дня рождения) 30 ноября 2015 года лауреат международных конкурсов мужской хор «*Victoria*» Саратовского губернского театра хоровой музыки (художественный руководитель – Л.Лицова, хормейстер – А.Балашов) совместно с солистом – лауреатом международных конкурсов А.Кошелевым и Симфоническим оркестром Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (художественный руководитель и дирижёр – заслуженный артист России, профессор С.И.Нестеров) исполнил духовные

песнопения для мужского хора и камерного оркестра «И дам ему звезду утреннюю...» (в редакции А.Г.Занорина).

Уже в самом названии произведения слушателю открывается иной характер текста. Композиция, основанная на соединении строф из псалмов Давида и «Откровений Иоанна Богослова», обращена к Христу и говорит о пути Веры как пути, полном смирения и покаяния. Музыкальный язык духовных песнопений преисполнен символами, главными из которых является обращение к тембру мужского хора, что восходит к традициям храмового пения, и знаменный распев как протоинтонационный пласт молитвенного слова. В кратких попевах, длящихся заливочных нотах, тихом звучании (*piano*, *mezzo piano*) раскрывается единовременный контраст сдержанности слова и боли (крика) души, вопрошающей к Богу.

Первая часть, построенная на строках 24-го и 142-го псалмов, представляет всю двойственность мира, антитезу реального и желаемого (исподволь это сказалось и в выборе текста – 24 и 142 псалмы словно зеркально «отражают» друг друга). Вторая часть (ц. 9) начинается как новая завязка «действия». Диссонантность нарастает, фактура начинает расслаиваться, возникают переклички внутри партии теноров (ц. 13, 19), у скрипок и виолончелей (ц. 15, 18). Спираль «закручивается» сильнее на словах «Обрушились народы в яму...» (строки из 9-го псалма Давида), в аккомпанементе появляются триоли как знак святой Троицы, их тиражирование напоминает Иисусову молитву, в состоянии которой должен находиться истинный христианин. В ц. 26 триоли превращаются в секстоли (уже как проявление дьявольской сущности), на новом уровне показывая обманчивость внешнего облика, приводя в ц. 36 к инструментальному «эпизоду», включаемого на основе монтажной логики (путём «отключения действия» как дыхание будущего хаоса).

Это приводит к дальнейшей динамизации, в свою очередь текст из 6-й главы «Откровений святого Иоанна Богослова» рисует апокалиптические картины: «и омрачилось солнце и воздух и небо скрылось и звезды небесные пали на землю... ибо пришел великий день гнева» [3]. Кульминация с её ламентозными интонациями, синкопами, наложением триолей и секстолей срывается в затаённую тишину тремоло (ц. 45), а затем взмывает на *ff* на словах «Горе, горе», прорываясь через «немоту» хора к крайним звукам диапазона на *fff*.

Катарсически звучит третья часть: в ней полифония пластов сменяется прозрачностью гомофонно-гармонической фактуры, в ц. 50

аллюзийно возникает «забытый вальс» подобно мотиву-заговору – «и смерти не будет уже, ни плача, ни болезни», навевая детские воспоминания. Наивысшей точкой сочинения становится возвращение слов – «И дам ему звезду утреннюю...» как проявление высшей любви и благодати Господа. Смена размера на 8/8 в ц. 57 также знаменательна, так как 8 есть знак вечности и бесконечности. В краткой коде (ц. 60-62), построенной на строках 150-го псалма Давида, звучит хвала Всевышнему – «Все живое да хвалит Господа! Аллилуйя!».

Три хоровых сочинения Е.В.Гохман в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки знаменуют три вехи её творчества. Звучащие в одном концерте, как это произошло 30 ноября 2015 года, они явили перед слушателем единый метатекст, репрезентирующий не только стиль композитора Елены Владимировны Гохман, но путь от исповеди к проповеди.

Литература

1. Бобровский В.П. Соната Бетховена «Quasi una Fantasia» cismoll («Лунная») [Электронный ресурс]. URL: <http://beethoven.ru/node/1250> (дата обращения: 27.07.2017).

2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов, Аквариус, 2010. – 84 с.

3. Новый Завет. Откровение святого Иоанна Богослова. Глава 6 [Электронный ресурс]. URL: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_otkr6.htm (дата обращения: 21.08.2017).

4. Свиридова А.В. Полисемантичность текста и музыки «Трёх посвящений» Елены Гохман // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам III Международной научной конференции. Астрахань, 2013. – С. 138–159.

Характерные тенденции в композиторском творчестве Елены Гохман

Богатейшее национальное культурное наследие вызывает огромный интерес к изучению характерных тенденций в творчестве современных композиторов. Новый период исторического развития во второй половине XX века являлся периодом исторического перелома, началом глубинных преобразований, духовным подъёмом национального самосознания и характеризовался значительными изменениями в композиторском творчестве.

Современное композиторское творчество обогащается новым идейным содержанием, развивает и совершенствует формы и жанры, методы и приёмы, передавая подъём музыкальной культуры на качественно новую ступень. Это выражается в композиторском поиске современных средств выразительности. Расширение выразительных средств и жанров, обновление языка хоровой и симфонической музыки, укрепление опоры на фольклор обозначились во второй половине XX столетия.

Одной из характерных тенденций развития музыкальной культуры второй половины XX века является творческий метод синтеза, в котором любая новая эпоха становилась обобщением предыдущей. Синтезирование – наиболее яркое явление, проверенное временем, доказало свою художественную состоятельность. Возникла «смешанная техника», позволившая одинаково свободно пользоваться элементами тональности и додекафонии, контрастными ритмическими и фактурными компонентами.

Вторая половина XX века – период глубокого обновления, связанный с взаимопроникновением различных жанров. Возникают жанровые миксты, внешний признак которых отражён в двойных названиях (хоровая симфония, хоровой концерт, симфония-действие, хоровая мистерия, оратория-реквием, кантата-баллада, опера-оратория и др.).

Именно в это время активизировалось творчество Г.Свиридова, Н.Сидельникова, Р.Щедрина, В.Гаврилина, В.Калистратова, Ю.Фалика и др.

Одним из ярких представителей современной музыкальной культуры второй половины XX века является Елена Гохман – композитор, профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России.

Композитор Елена Гохман (1935–2010) посвятила свою жизнь музыкальному искусству, и известна не только в родном Саратове, но и далеко за его пределами. Интерес к композиторскому творчеству Е.В.Гохман представлен достаточно широко в научных исследованиях А.Демченко, Г.Бернандт, Б.Манжоры, Н.Головченко, Л.Киваловой, Л.Христиансен, А.Рыбниковой, Д.Тупицына и многих других.

Композиторское творчество Е.В. Гохман исследовано достаточно широко, но всегда творчество современного композитора оставляет неизведанные моменты...

Прежде всего нужно отметить, что Е.В.Гохман родилась и выросла в Саратове. Здесь прошло её детство, и здесь же начался её путь к вершинам профессионального мастерства, а после завершения музыкального образования (композиторский факультет Московской консерватории им. П.А.Чайковского) она вернулась в родной город, где за много лет работы приобрела известность как в профессиональных музыкальных кругах, так и среди многочисленных любителей музыки и студентов.

Как профессиональный композитор (учителями которой были Ю.А.Шапорин и Р.К.Щедрин), Е.В.Гохман свободно владеет не только различными музыкальными жанрами и стилями, но и разнообразными композиторскими техниками. В её творческом багаже произведения самых различных жанров, но, по утверждению А.И.Демченко, «в творчестве испытывала преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана и чаще всего на той или иной литературной основе» [2].

И началом большого композиторского пути композитора – Елены Гохман можно назвать вокальный цикл «К Родине» на стихи Назыма Хикмета (1959), написанный в годы обучения в консерватории. Эта музыка настолько выразительна, что и сегодня производит неизгладимое впечатление, вдохновляет и наполняет слушателя своей силой образов.

Пронизаны духом романтической эпохи вокальные произведения «Разлука приносит покой» (1961) и «Четыре романса» (1985) для тенора и фортепиано, «Бессонница» (1988) и «Благовещение» (1990) для сопрано и фортепиано, «Последние строфы» (1993).

Уже впоследствии, в творчестве композитора намечается тенденция к драматизму, личностной психологии, что, впрочем, было свойственно искусству того периода (конец 1950-х – начало 1960-х гг.)

И в начале 1970-х гг. к композитору приходит уверенность, ясность и определенность в избрании тем и идей, приходит умение писать понятно для слушателей, но не упрощая. Результатом такого осмысления становится создание в середине 70-х оратории «Испанские мадригалы». Характеризуя тембровую драматургию данного произведения, Н.Михайлова отмечает «сплетение барочных, романтических и современных форм интонирования, ладогармонических и тембровых характеристик; ораториально-камерная трактовка жанра соответствуют принципам обращения с традицией в современной музыкальной культуре» [5]. Вместе с тем, нельзя не согласиться, что в «Испанских мадригалах» Е.Гохман представила личностный подход к жанру мадригала, одновременно обращаясь к творчеству и испанской теме в поэзии Ф.Гарсиа Лорки.

Характерно, что после создания такого масштабного произведения, Е.Гохман обращается к созданию крупных музыкальных полотен – концерт для оркестра «Импровизации», вокально-симфоническая фреска «Баррикады», оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле».

Кроме масштабности, у композитора в тот период явно прослеживалась склонность к авангардным экспериментам, и сразу после «Импровизаций», в 1978 году создан Триптих для камерного оркестра, в котором «лирическое отступление» с соответствующим обозначением «Интермеццо» помещено между драматургически составляющими «Хоралом» и «Бурлеской».

Но интересно то, что, кроме масштабности, например, в «Баррикадах» (1977), А.И.Демченко замечает и социально-политический подтекст. Исследователь акцентирует внимание на том, что в продолжение краткого звучания (18 мин.), автору удалось отобразить основные революционные мотивы: «от пробуждения критического отношения к господствующему режиму и первых вспышек борьбы через картину всеобщего подъёма и восстания к сурово-торжественному шествию победившего народа» [1]. И это оказалось

возможным, благодаря двум художественным приёмам: уходящий мир – это Россия царская, а новая Россия – это образ революционных сил в их символическом соединении от 1905 года (стихи первых пролетарских поэтов) до 1917-го (итог произведения – победоносное шествие Революции) [1].

Оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», написанные на чеховские сюжеты, отличаются жанровой трактовкой. Если «Цветы запоздалые» представлены как современное прочтение «лирических сцен», то «Мошенники поневоле» у Е.Гохман определена как «опера-юмореска», как стиль некоей развлекательности. Добавим, что, по мнению Л.Христиансен, объединяющим моментом этих опер можно назвать «общительную интонацию современной эстрады»: в лирико-драматической она выступает как искренняя манера авторского самовыражения; в комической опере данная жанровая интерпретация как бы раздваивается [7].

Ознакомившись с исследованиями А.И.Демченко, И.В.Сергеевой, Н.В.Королевской, мы можем утверждать, что Е.В.Гохман стремилась выработать стиль, соединяющий академические традиции, новейшие звуковые техники и доступные, демократические жанры.

Вторая половина XX века была отмечена романтическими чертами в произведениях композиторов того периода, что не могло не повлиять на многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов. Прежде всего романтические черты характеризуются наличием контрастов, без которых сложно представить музыку Е. Гохман в тот период: умиротворённость и дерзость; восторженность и безразличие; высокая духовность и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие и др.

Наиболее яркий пример контрастов сосредоточен в «Семи эскизах» для фортепиано (1985). Уже в самом начале начинается игра слов в подзаголовках пьес с неизменным начальным «эпи-»: № 1. Semplice (Эпиграф), № 2. Con moto (Эпиталама), № 3. Piacere (Эпизод), № 4. Nobile (Эпистола), № 5. Energico (Эпиграмма), № 6. Con anima (Эпитафия), № 7. Allegramente (Эпилог). А.И.Демченко замечает, что автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». Конечно, этот герой многолик, противопоставляет внутреннее состояние и внешнее, склонен к парадоксальности и к совершенно неожиданным переключениям [2].

Характерной тенденцией композиторского творчества Е.Гохман можно считать обращение к стихам русских поэтов – Ф.Тютчеву, А.Блоку, Н.Асееву и др.). Можно сказать, что вокальная лирика для композитора – это не только жанр, но и скрытый глубокий смысл, «человеческий дух» (А.И.Демченко). Присущая впоследствии её творческому почерку лирическая проникновенность впервые отчётливо прозвучала в «Пяти хорах на стихи А.Блока» (1972).

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, романсы на стихи Н.Асеева – «Свет мой оранжевый», «Песнь о Гарсиа Лорке», «Твои шаги» повествуют о серьёзных, сильных переживаниях и подводят к драматическим вершинам в творчестве Е.Гохман. Своей кульминации трагедийная линия творчества композитора достигла в цикле «Бессонница» (1988), где герой предстал на краю бездны отчаяния, в безвыходном тупике жизни. Но критический момент жизни, испытания человеческой судьбы не могут длиться вечно и уже в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещение» (1990) и вокально-хоровой композиции «Три посвящения» (1991) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни.

Характерные для современных композиторов поиски своего стиля, несомненно, коснулись и Елены Гохман. Композитор-новатор стремится выработать своеобразный «микстовый стиль», в котором взаимодействуют академические традиции, новейшие звуковые техники и массовые жанры.

В этом контексте ее опыт использования нового интонационного языка успешно представлен в песенном жанре: в серии песен-воспоминаний о Великой Отечественной войне – «Их памяти», «Мы были солдаты», «Салютует земля». Результатом таких экспериментов стал своеобразный синтез, в котором на классические академические традиции накладывалась реальная актуальность.

Как уже отмечалось, признанные стили композиторов XX в. С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Г.Свиридова, оказывали влияние на формирование композиторских стилей молодых авторов. И музыкальный язык Елены Владимировны Гохман не стал исключением. В произведениях Е.Гохман мы можем обнаружить взаимосвязь с такими течениями музыки XX века как неоклассицизм, неофольклоризм, экспрессионизм, конструктивизм, неоромантизм, которые во всей своей отчётливости обозначились в балете «Гойя» (1996). Звуковое полотно этого музыкально-хореографического действия со-

здаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные номера (на стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Основная идея балета выражена в осмыслении непреодолимого драматизма жизни и спасительной силы любви. Очень тонко подметил авторскую мысль А.И.Демченко: «даже после самых светлых озарений и высочайших взлётов жизнь неизбежно возвращается на круги своя, она неумолимо берёт своё, заставляя вспомнить блоковское: И вечный бой! Покой нам только снится...» [3].

Еще одной характерной тенденцией творчества современных композиторов в определенной мере можно назвать обращение к христианской тематике. Особенно это относится к периоду 90-х годов XX в., когда поиск библейских истин привёл к возрождению в отечественном искусстве духовно-этической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере.

Самой значимой вехой христианского мировоззрения явилась для творчества Елены Гохман оратория «Ave Maria» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». А наиболее «ортодоксальным» из её произведений стала следующая оратория – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005).

На пике своих художественных поисков Елена Гохман, на рубеже XXI столетия не обнаруживает авангардных изощрений и парадоксальности. Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2009) даёт нам новый богатейший материал для осмысления композиторского стиля.

Несомненно, всем произведениям Е.Гохман присущи сочетание традиционных и авангардных приёмов, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм.

Характеризуя творчество современных композиторов, невозможно не заметить тесной связи с детской музыкой, обращения в мир детских образов, светлому миру детства. Детская музыка в творчестве многих композиторов во все времена имела особое значение; она отражала воспоминания, связанные с самой прекрасной порой в жизни каждого человека – детством.

Елена Владимировна Гохман – именно такой композитор. Она искренне любила детей и щедро дарила им своё вдохновение. Как отметила Н.В.Королевская, «детская музыкальная антология Е.В.Гохман предстала как «школа» или систематическая хрестоматия

хоровой музыки одного автора, в которой композитором были учтены психологические особенности исполнителей и возрастные возможности детских голосов» [4, с. 15]. Здесь можно утверждать, что она любила детей не только по-человечески, но и по-музыкантски.

Детская музыка композитора представлена в возрастном и жанровом калейдоскопе: «Детские пьесы для фортепиано в 2 и 4 руки», простые одnogолосные песенки, вокальный цикл «В зоопарке», хоровой цикл «Времена года», хоровая сюита «Дом, который построил Джек» для камерного хора, флейты, гобоя и ударных и многое другое. Обращение к жанровой сфере детской музыки уже будучи зрелым композитором – свидетельство того, что заповедь «будьте, как дети» была частью души Елены Гохман. Однако, как свидетельствует Н.В.Королевская, «композитору было этого мало, она хотела, чтобы и все вокруг оставались детьми, и время от времени писала такую музыку, которая и взрослых музыкантов, а вместе с ними и слушателей, возвращала к состоянию по-детски непосредственной жизнерадостности» [4].

Значительные возможности в этом отношении предоставляла разработка комедийного начала. Юмор, как выражение душевного здоровья и живого ощущения жизни, всегда был близок композитору и воплощался в смеховую культуру. Одним из таких гротескных, юмористических произведений по праву можно назвать «Квинтет-буфф» (1981) для пяти медных духовых инструментов, где этой цифре в порядке юмористической детали соответствует даже число частей. Кроме того, уже в названии композитор дает подзаголовок «Театральный дивертисмент». Вся серия музыкальных картин представляет собой «гуляния» на воздухе, идущие под аккомпанемент духового оркестра.

Творческое наследие Елены Гохман широко и огромно, кроме вокальных циклов, ею были охвачены крупные жанры: концерты, оперы, оратории. Не менее важной составляющей на протяжении всего творческого пути была и инструментальная музыка: Соната для фортепиано (1960), Концерт для фортепиано с оркестром (1962), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1967), Соната для скрипки и фортепиано (1969), Сюита для баяна (1970), Соната для альты и фортепиано (1971), Триптих для камерного оркестра (1978), Семь эскизов для фортепиано (1985), Вариации (Из детских воспоминаний) для скрипки, виолончели и фортепиано (1992), Партита для двух виолон-

челей и камерного оркестра (2007, 2009), «Воспоминание о вальсе» для фортепианного квинтета (2010) и др.

Произведения инструментального жанра Елены Гохман могут быть представлены как эффект контрастов с различным смысловым наполнением. К примеру, «Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано (1983) служит примером единичного контраста: «ретро» – «модерн» в особом звучании так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады.

В Сонатине-парафразе для фортепиано и ударных (1985) стилевое содержание зафиксировано в заголовках частей: I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини. Однако представленные определения композиторов-классиков только на первый взгляд производят впечатление музыкальных стандартов. Множественность образов дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого прошлого и сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что Елена Гохман смело экспериментировала в своей творческой лаборатории, но более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма с целью наиболее жизненного воплощения своих художественных замыслов.

Современница авангардных течений, Елена Гохман испытала на себе их влияние. Однако, как справедливо считает И.Рыбкова, «это влияние не стало основополагающим. Напротив, увлечение новым музыкальным языком со временем ассимилировалось и стало чертой ее собственного стиля» [6].

Разрабатывая систему новых музыкально-выразительных средств, обращаясь к различным техникам композиции, подчас весьма непростым, современный композитор нередко воздвигает барьер между своей музыкой и слушателем. Его произведения кажутся чересчур сложными, непонятными. Однако, при всей сложности музыкального языка, художественный мир композитора Елены Гохман обнаруживает стремление к поиску гармонии и красоты, служение вечным ценностям.

Литература

1. Демченко А.И. Баррикады / А.И. Демченко // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения: сб. статей. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2005.

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/97-sbornik-statej/122-demchenko-a-qbarrikady> (дата обращения 12.04.2021).

2. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Издательство «Аквариус», 2010. – 84 с.

3. Демченко А.И. У времени в плену: О музыке Е. Гохман / А.И. Демченко; Сарат. орг. Союза композиторов РСФСР, Сарат. Дом музыки. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. – 80 с.

4. Королевская Н.В. Антология детской музыки Елены Гохман / Под знаком Шнитке. – Саратов, 2019. – №10. – С.15 – 20.

5. Михайлова Н. «Испанские мадригалы» (К проблеме тембровой драматургии) / Н. Михайлова // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/121-nmikhajlova-ispanskije-madrigaly-> (дата обращения 15.04.2021).

6. Рыбкова И. И дам ему звезду утреннюю... [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogatej.ru/bogatej/print> (дата обращения 18.04.2021).

7. Христиансен Л. Мошенники поневоле / Л. Христиансен // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gohman-ev.ru/index.php/knigi-i-statji/stati/123-lkhristiansenqmoshenniki-ponevoleq> (дата обращения 11.04.2021).

Наталья Королевская (Саратов)

**«Жизнь после жизни»:
обзор юбилейного фестиваля Е.В.Гохман**

*... Будет только любовь –
без сомненья, без правил, без меры...*
С. Кекова

2015 год – не только крупный юбилей Елены Владимировны Гохман, 80-летие со дня рождения, но и первая рубежная дата после её ухода из жизни (5-летие со дня смерти), отмеряющая новый срок бытия творческого наследия композитора, уже за пределами жизни и породившей его культуры. Стремлением понять, «будет ли эта музыка жить после ухода автора», как сформулировал этот сакраментальный вопрос доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, проф. А.И.Демченко, главный инициатор и организатор проведения юбилейного фестиваля Е.В.Гохман, были пронизаны все составившие его мероприятия. Фестиваль был отмечен широтой охвата времени (25.11.2015 – 31.12.2015), пространства (реального и виртуального – Саратов, Тамбов, телеэфир) и самого музыкального наследия композитора. Как известно, Время – главный вершитель судеб искусства, и хотя пятилетка – всего лишь незаметный удар «недремлющего брегета» вечности, новая встреча с творчеством Е.В.Гохман состоялась в диалоге со временем, как его новое осмысление в контексте изменяющегося мира и мироощущения, открытие его ценности для ныне живущих, его ближайших наследников и адресатов.

Камертон этому диалогу был задан Научными чтениями, посвящёнными творчеству Е.В.Гохман, прошедшими в рамках ежегодной Всероссийской конференции имени Б.Л.Яворского в Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова (27.11.2015). В самом начале состоялась презентация новой, четвёртой по счёту монографии о творчестве композитора А.И.Демченко – «За линией горизонта» [4], а предшествовавшие ей «Избранные страницы творчества

Елены Гохман» [3] вручались всем выступавшим автором и ведущим «секции».

Название чтений – «Жизнь после жизни» – высветило не только вопрос «Будет ли эта музыка жить?..», но и вполне утвердительный ответ на него. Как оказалось, жизнь продолжается, интерес к творчеству Е.В. не только не ослабевает, но привлекает к себе всё новых исследователей, как начинающих, так и весьма авторитетных. Жизнь продолжается и в открытии новых граней, и в самой потребности живого звучания этой музыки, которая сопровождала почти каждое выступление. Но больше всего поразило непреднамеренно целостное восприятие творчества Е.В., которая в эпоху постмодерна (с его идеями хаотизации и распада мира, утратой центра и высоких ценностных ориентиров, идеалом обезличенного, внеиндивидуального творчества) противостояла ему как личность и как художник, в каждом своём произведении «заново собирающий распавшийся мир» (выражение, прозвучавшее в докладе И.В.Рыбковой).

«Собрать мир заново» у Е.В. означает по-баховски соединить в одно целое духовное и светское в искусстве (канд. иск-я, доц. А.Г.Труханова, «Особенности духовного творчества Е.В.Гохман»), человека и космос (канд. иск-я, доц. Н.В.Королевская, «“Головоломка” Е.В.Гохман: Семь эскизов для фортепиано»), время и вечность (канд. иск-я, доц. И.В.Рыбкова, «Три посвящения Е.В.Гохман: к вопросу об интертекстуальности»), исторически удалённые культуры (И.А.Субботин, «Полистилистика вокально-хоровых композиций Елены Гохман...») – *со-единить* прежде всего в себе, усилием души, через личную боль за мир и живущего в нём человека, своё *со-переживание* ему, *со-участие* в его судьбе. Все эти «со-» выражают главную интенцию души – любовь, по-моцартовски скрепляющую и одухотворяющую художественный мир Е.В. Как сказала в завершении «гохмановских» чтений канд. иск-я, проф. Л.В.Севостьянова, – «всё творчество Елены Владимировны – о любви».

Немаловажно отметить, что во всех выступлениях акцент был сделан прежде всего на содержательной стороне творчества Е.В., что в целом отвечает тому повороту музыковедческого сознания от технологии к смыслу (от того, «как» сделано и как звучит, к тому, «о чём»), который определяет научные изыскания последних лет. Однако на Чтениях эта тенденция была предопределена особенностями самого творческого мира композитора, который, как отметила Л.В.Севостьянова, притягивает исследователей своим «сверхсмысло-

вым потенциалом». И хотя эта оценка была адресована одному сочинению – циклу «Семь эскизов для фортепиано» («Два послания из восьмидесятых»), её вполне можно переадресовать творчеству Е.В. в целом, что подтвердили Чтения, поразив слушателей, преданных почитателей творчества Е.В., прежде всего разнообразием подходов и ракурсов прочтения её музыки. А.И.Демченко, как ведущий секции, подводя итоги заседанию, так и сказал: «Несть числа прочтениям этого автора».

Отбор произведений, прозвучавших в программе фестиваля, стал подтверждением сверхзначимости этой темы для Е.В.Гохман, многогранностью претворения которой каждый раз определяется оригинальность авторского жанрового, композиционного и драматургического решения. Прологом и эпилогом Фестиваля стал показ по Саратовскому ГТРК двух опер Е.В. на чеховские сюжеты – оперы-элегии **«Цветы запоздалые»** (25.11.15) и оперы-юморески **«Мошенники поневоле»** (31.12.2015). Если первая из них послужила своеобразным эпиграфом к самому Фестивалю, музыкально-поэтическим введением в тему любви, то вторая, с её новогодней «историей», оказалась включена уже в общий культурно-событийный поток, став частью предпраздничного телеэфира.

Мы должны быть благодарны Саратовскому телевидению за эти поистине уникальные материалы: в начале 1990-х обе оперы прозвучали в концертном исполнении, но единственная театральная постановка была осуществлена на телевидении (режиссёр-постановщик – А.И.Демченко). Извлечённые из архива, они должны были бы производить впечатление музейных реликвий, но, оказалось, это – живой мир, продолжающий трогать и волновать эмоциональной наполненностью, открытостью и выразительностью музыкальной интонации, жизненностью характеров и ситуаций.

Несмотря на «строгий стиль» постановки – в костюмах чеховской эпохи, на то, что конфликт любви и денег отсылает к XIX столетию, породившему немало шедевров на этот сюжет капиталистической эпохи, среди которых вагнеровская тетралогия, «Пиковая дама» Чайковского, вердиевская «Травиата», «Цветы запоздалые» оказались пронзительно созвучными настоящему, с его приоритетом успешности, деловой хватки и трезвых расчётов, как будто Е.В.Гохман, создавая оперу, не столько оглядывалась назад, создавая прекрасный романтический образ героини – «натуры, рождённой жить по законам сердца» [2, с. 29], сколько смотрела вперёд, предчувствуя рождение

нового героя уже нашего времени. Его духовную ущербность, переданную жёсткой, ударно-остинатной стилистикой, характерной для образов зла Д.Шостаковича, особенно ярко выявляет и обличает лирическая линия камерной музыкальной драмы, выделенная романсово-элегической интонацией, с одной стороны, стилистически близкой раскрепощённой лирике вокально-инструментальных ансамблей 1970-х, с другой стороны, обладающей собственной неповторимостью. Сегодня, спустя 40 лет с момента создания оперы, когда связь с «общительной» интонацией того времени практически утратилась, авторская интонационная индивидуальность проступила отчётливее и ярче.

В своё время лирическая кантилена Е.В.Гохман была названа «необельканто» (Л.Л.Христиансен), в котором «получила воплощение поющая душа композитора» [11, с. 76]. В её характерной квинтово-секстово-октавной широте, связывающей высокую и низкую tessitura зоны (особенно контрастные в теноровом регистре), словно стремящейся соединить «возвышенное и земное» измерения души, выразилась особенная полнота чувства. Этот интонационный пласт, его надсюжетное существование в опере, связанное с фигурой барда – человека с гитарой, комментатора событий, выступающего от лица автора, предельно сконцентрировал тему любви в лирических балладах-интермедиях, прославляющих оперу. Отметим, что сосуществование «возвышенного и земного» в мелодическом рельефе вокальных партий было услышано и постановщиками, получив отражение в видеоряде, с его частыми «отклонениями» от наземных ландшафтов в небесную синеву, на фоне которой появления Барда «прочитываются» как свободный полёт души, не скованный никакими оковами.

Несмотря на то, что программа юбилейного фестиваля Е.В.Гохман зависела прежде всего от конкретных исполнителей и их возможностей, в ней развернулась широкая панорама творчества композитора, соединив две крупные вершины, достигнутые в сфере ораториального жанра, формат которого значительно расширил и усилил тему любви.

В программе концерта, прошедшего в рамках открытого заседания Учёного совета Саратовской консерватории (30.11.2015), в котором приняли участие Губернский Театр хоровой музыки (худ. руководитель и дирижёр – заслуженный деятель искусств РФ, проф. Л.А.Лицова), лауреаты международных конкурсов Д.Айсина (сопрано) и Н.Гольфарб (орган), студенческий симфонический оркестр кон-

серватории (дирижёр – заслуженный артист РФ, профессор С.И.Нестеров), прозвучали сочинения разных периодов творчества Е.В.Гохман, позволив пройти вместе с автором тот путь, который вёл к открытию своей темы и своей интонации.

Пять хоров на стихи А.Блока для смешанного хора а cappella (1972) представили ранний стиль Е.В., в котором ещё преобладает академизм, свойственная ему интонационная обобщённость и даже нейтральность, не допускающая ярких проявлений авторской индивидуальности. Это «самоустранение» связано прежде всего с погружением в поэтический мир Блока, со стремлением найти созвучную ему музыкальную интонацию, переданную средствами хорового многоголосия, дающего возможность как максимального приближения к слову поэта, так и его объективации. В целом – это произведение мастера, владеющего секретами хорового письма, пленяющее тонкостью хоровой звукописи, с красиво выстроенными пространственными планами, вызывающими разнообразные живописные ассоциации. Удивляющее отсутствием контрастов, типичных для организации композиций сюитного типа и потому воспринимающееся как одна динамически выровненная пьеса в диапазоне различных оттенков *pi-ano*, развивающаяся скорее по законам самих природных ландшафтов, с их неохватным пространством, измеряемым ускользающей линией горизонта, это сочинение можно рассматривать как один из первых опытов создания «тихой музыки», которую обычно связывают с появлением «Тихих песен» В.Сильвестрова.

«Три посвящения» для сопрано, хора и органа на тексты А.Куприна, А. Вознесенского и М. Цветаевой (1991) – сочинение уже другого плана, безусловно «авторское», отмеченное концентрацией той самой «белькантовой» интонации, впервые обрётённой в опере с лирическим сюжетом, которая стала «визитной карточкой» и стиля, и темы любви в творчестве композитора. В этом триптихе авторская интонация максимально сконцентрирована, а её смысловое наполнение подготовлено вокальным циклом «Бессонница» на стихи М.Цветаевой (за который Е.В.Гохман была удостоена Государственной премии России), где финальная точка (№ 16, «Свете тихий») «проживания» всё той же драмы одиночества сопряжена с внутренним преобразованием лирической героини: из женщины, одержимой страстями и борьбой за своё земное счастье (№ 13 «Донна Анна»), она превращается в бесстрастную схимницу (№ 16), любовь которой просветляется и обретает бóльшую духовную чистоту, подчёркнутую

особой молитвенной собранностью и строгостью интонационного рисунка.

Это соединение любви с молитвой, широкого распева и псалмодии в номере «Свете тихий», который и у поэта, и у композитора является обращением-посвящением (у М.Цветаевой это стихотворение адресовано А.Блоку, у Е.Гохман – лирическому герою цикла), передалось и триптиху, в названии которого высветился смысл личного послания, договаривающего то, что не было высказано до конца в финале «Бессонницы». Елена Владимировна словно искала поэтические строки, отвечающие обретённому там состоянию души, позволяющие расширить его пространство: два стихотворения являются молитвами («Молитва» А.Куприна, «Ave, Оза» А.Вознесенского), а третье – «В огромном городе моём ночь» М.Цветаевой (использованное и в «Бессоннице», важное в плане кристаллизации темы заключительного «посвящения», но ещё отмеченное знаками душевной надломленности), принимает черты молитвы в соединении с «Лунной сонатой» Бетховена, целостное заимствование которой, перенесённое в авторский контекст, было предопределено созвучием бетховенской кантилены собственной интонации. Вот почему сосуществование «своего» и «чужого» в триптихе необыкновенно органично – наложение авторской вокальной строки на текст сонаты, то сливающееся с мелодией Бетховена, то свободно воспаряющее над ней, только внешне образующее структуру «мелодия – сопровождение», по существу, представляет собой слияние. Так что цитирование, этот самый репрезентативный приём постмодернизма, в музыке Е.В.Гохман несёт смысл не отчуждения, не диалога или игры культурными знаками и кодами, но пристрастного *со-прикосновения*, выражения через чужой материал личного мироощущения.

Юбилейный концерт в Саратовской консерватории завершил исполнение последней оратории Е.В.Гохман – **духовных песнопений «И дам ему звезду утреннюю...»** (2005) на тексты Откровения Иоанна Богослова для баритона (А.Кошелев), мужского хора (хор «Victoria», голос из хора – Б.Лицов) и симфонического оркестра. Новое обращение к этому сочинению, последний раз прозвучавшему в год 75-летия автора, теперь стало не просто повторением уже освоенной партитуры, но премьерой её новой редакции, проект которой был утверждён самим композитором незадолго до смерти. Новая редакция произведения, осуществлённая по этому проекту А.Г.Занориным (компьютерный набор партитуры выполнил проф. В.В.Грачёв), зна-

чительно сократив масштаб сочинения, тем самым сделала более рельефной его внутренний сюжет, в основе которого – таинство обретения Бога в своей душе, развивающегося от молитвы, устремлённой к Всевышнему, – к ответу Господа, в котором сконцентрирован главный смысл Откровения: «Се, стою у двери и стучу..., войду к нему и буду вечерять с ним, ... и дам ему звезду утреннюю». Между этими полюсами – переход через внутренний «апокалипсис», переживаемый как освобождение души от материальных оков, «бесов и золотых идолов» (музыкально выраженный наложением жёстких остинатных звучностей), через обретение новой духовной субстанции, сущность которой выражена словами «И смерти не будет уже, ни плача, ... ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».

Именно эта точка духовного перерождения ораториального сюжета отмечена сконцентрированностью авторского «бельканто» как выражения той высшей духовной синергии, которую способна испытывать душа в единении с Богом, – очищающей и преображающей благодати, нисходящей на человека при условии духовного усилия с его стороны, как высшее проявление любви во спасение мира и человека. Неслучайно Е.И.Вартанова охарактеризовала авторскую интонацию Е.В.Гохман как «интонемию милосердия» [1, с. 19]. В этой закономерности развития мысли композитора, неизменно приводящей к точке раскрепощения глубинных духовных энергий, открывается удивительная гармоничность художественного мировоззрения Е.В.Гохман – стремление к равновесию всеобщего и индивидуального, скрепляемого любовью, которой так не хватает современному человеку, стремящемуся подчинить своему *ego* весь окружающий мир, что для мира и человечества всегда становилось источником испытаний и катастроф. Этой закономерностью своей музыки Е.В. словно хотела сказать нам: любовь спасёт мир.

Для слушателей Саратова концерт 30 ноября стал единственным крупным событием юбилейного фестиваля, продолжившегося за пределами родного города композитора. Расширение его географического пространства стало, наверное, самым знаменательным фактом фестиваля, свидетельствующим о широте распространении музыки Е.В.Гохман, о росте интереса к ней в других регионах страны. Один из таких вечеров фестиваля состоялся 16 декабря в Тамбове, организованный совместными усилиями музыкантов этого города, Саратова и Москвы. Однако его двойное посвящение, хоть и виртуально, раздвинуло эти культурно-географические рамки значительно шире.

Концерт, прошедший в Рахманиновском зале ТГМПИ, стал частью большого музыкально-литературного проекта, одной датой связавшего два имени – 80-летие со дня смерти Ф.Гарсиа Лорки и со дня рождения Е.В.Гохман.

Эта связь только непосвящённым может показаться случайной. На самом деле совпадение дат свидетельствует о таинстве переплетения судеб поэта и композитора, которых навсегда связала созданная Е.В.Гохман камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф.Гарсиа Лорки (1975), ставшая первой крупномасштабной музыкально-поэтической фреской в её творчестве, в контексте которого она, как жанр, занимает положение, равнозначное положению симфонии в творчестве Д.Шостаковича. Вместе с поэзией Гарсиа Лорки, которую для музыки (по крайней мере, в России) открыла именно Гохман, как Г.В.Свиридов открыл С.Есенина, в её творчество вошла тема Испании, подключив к «испанской» традиции, существующей в русской музыке со времён М.И.Глинки, связанной с воссозданием этнографически достоверного образа далёкой экзотической страны.

Однако открытие испанской музыкальной культуры Е.В.Гохман никак нельзя назвать приближением через стилизацию или цитирование фольклорных источников. Это было, скорее, неожиданным открытием в себе «способности к языку» – умения «говорить» по-испански, как в своё время М.И.Глинка поразил Н.А.Мельгунова умением схватывать и передавать, не прибегая к цитированию, особенности русской музыкальной речи. Вот почему оратория Е.В.Гохман так органично вписалась в испанский литературно-художественный проект, первая часть которого, посвящённая творчеству испанского поэта и испанской музыкальной культуре, прошла в Доме М.Асеева в Тамбове, где в исполнении Нины Неокиной (сопрано), Романа Зорькина (гитара), ансамбля русских народных инструментов «Тамбов» и других музыкантов звучала музыка испанских композиторов. «Испанские мадригалы», исполнение которых потребовало целого концертного вечера (время звучания произведения занимает около полутора часов), стали кульминационной вершиной этого двойного проекта.

Притом что оратория поражает богатством испанского колорита, переданного прежде всего через многообразие характерных для национальных фольклорных традиций фламенко и канте хондо ладовых и ритмических структур, обращение к испанской теме в XX веке отличается от любования Испанией композиторами романтического

столетия – испанская музыкально-культурная экзотика волнует Е.В.Гохман прежде всего в связи с трагедией Ф.Гарсиа Лорки, расстрелянного фашистами. Смысловой центр произведения образует стихотворение, ставшее первым «актом» трагедии, послужившее поводом для доноса, судебного иска против поэта и последующего ареста – «Романс об испанской жандармерии» («Чёрная жандармерия» у Е.В.Гохман), жертвой которой и стал Гарсиа Лорка (характерно, что и Луиджи Ноно в своей «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке» использовал это же стихотворение как одно из главных произведений поэта).

Из этого текста в ораторию вошли только строфы, воссоздающие образ конницы смерти и её главной жертвы («Жандармерия чёрная скачет, / усеяв свой путь кострами, / на которых поэзия гибнет, / стройная и нагая»), строфы «цыганской Пасхи» оказались опущены, но заключённая в них метафора праздника жизни развернулась в отдельный образный план поющей и пляшущей Андалусии на основе привлечения других поэтических текстов Гарсиа Лорки, что позволило монументализировать образ и придать ему большую широту в условиях развёрнутой ораториальной композиции. Так что в центре «испанского мифа» Е.Гохман стоит поэт, одновременно и созерцающий, и творящий мир как образ страны, открытой равно любви и смерти, предстающий в контрастах, с одной стороны, национального колорита, тонкой звукописи природы, поэзии песни и танца, праздничной колокольности, с другой стороны – ударности и остинатности, строгой монохромности ладовой системы, генерируемой тритоном, часто воссоздающим страшный (немой или кричащий) «оскал» Смерти.

Новую жизнь «Испанским мадригалам», уже звучавшим в Тамбове (первое исполнение состоялось там ровно десять лет назад, в 2005 году), дали солисты – лауреат всероссийских и международных конкурсов Р.Зорькин (гитара), лауреат всероссийских и международных конкурсов С.Орешко (сопрано), солист ТОГУК «Тамбовконцерт» М.Кусов (бас), женский хор «Ассоль» ТГМПИ им. С.В.Рахманинова (рук. О.В.Немкова, А.В.Аксёнова, О.В.Стець, хоровые соло – лауреат международных конкурсов Е.Коваленко и А.Аксёнова), инструментальный ансамбль – лауреаты международных конкурсов З.Юсупова и М.Гейнц (фортепиано), Т.Фёдорова (флейта), А.Сазонов и Д.Ребриков (ударные), лауреат всероссийского и международного конкурсов О.Марклевская (синтезатор), А.Бошляков (контрабас), дирижёр Тимур Абсалудинов. Вложившие в исполнение максимум ма-

стерства, музыкальности и артистизма, они создали интерпретацию, которая может считаться образцовой, покоряющей как великолепием воссоздания картин празднично-солнечной Испании, при минималистичности исполнительских средств, так и экспрессией и силой трагедийного проникновения в образ Испании «ночной», «чёрной», смертоносной. От сцены невозможно было оторвать глаз, символические образы Поэта и Смерти в исполнении певцов, казалось, рождали иллюзию реальности этого сюрреалистического диалога, пронизывающего ораторию.

«Испанские мадригалы» — трагическая вершина творчества Е.В.Гохман, являющая подлинного художника XX века, несущего в своём мироощущении острое чувство катастрофичности современного мира. Испанская трагедия, получившая отображение в этом произведении, сегодня, как и много лет назад, во время создания произведения, не кажется чем-то далёким и отстранённым от настоящего, благодаря тому, что в ней отражаются многие подобные катастрофы века, уносящие человеческие жизни, оборванные на взлёте — не долюбившие, не допевшие, не успевшие выполнить главного предназначения. Делая далёкую трагедию близкой, Е.В.Гохман говорит с нами о ценности отдельной человеческой жизни, что сегодня актуально, как никогда, а её глубокое переживание самим композитором вводит в самую сердцевину его художественного мироощущения, — туда, откуда доносится «голос любви, отвечающий призракам грозным» (С.Кекова).

Если уподобить прошедший фестиваль единому произведению, то его окончание, после созерцания сияющих высот творчества Е.В.Гохман, достигнутых в монументальных ораториальных фресках, можно сравнить с лёгкой кодой, наподобие окончания вокальной сюиты Д.Д.Шостаковича на стихи Микеланджело детской музыкой композитора. Показанная по Саратовскому телевидению в предновогодний день комическая опера «Мошенники поневоле» (1984) производит похожий эффект, несмотря на откровенно анекдотический сюжет, с его внутренне несостоятельными героями, в последние, особенно медленно тянущиеся минуты уходящего года ожидающими не чуда, сказки, волшебства, а лишь возможности выпить и закусить (праздничный новогодний ритуал, вместе с нерасторопностью хозяйки, мешает им сделать это до боя часов, поэтому они прибегают к «мошенническому» переводу стрелок). Пронизывающая оперу бесхитростная песенка (которая и вызвала ассоциации с Шостаковичем),

исполняемая самым маленьким героем этой «новогодней побрехушки» (по А.П.Чехову), гимназистом Колей (И.Субботин), который ещё верит в чудеса новогодней ночи, противопоставляет его «мошенникам», намеревавшимся обокрасть само время. Наивная песенка, делая маленького героя *alter ego* самого автора, становится музыкальным воплощением его доброй снисходительной улыбки, в излучении которой несуразность поведения взрослых начинает казаться всего лишь детским капризом. Не несущая никаких высоких смысловых посылов чистая «юмореска» не меньше убеждает в преображающей силе любви, живущей в чистой детской душе автора, чем произведения серьёзного жанра. Эта опера, которая в предпраздничных хлопотах, возможно, прошла незамеченной, внесла в целостное восприятие фестиваля важнейший штрих, значительно расширивший представление о творчестве Е.В.Гохман как «исполненной великолепия и в то же время ребячества вселенной творца» [6, с. 288].

Литература

1. Вартанова Е.И. «...Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон: Периодическое издание Саратовской гос. консерватории имени Л.В. Собинова. 2011. № 25 (39). С. 17–19.
2. Демченко А.И. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2005. – С. 3–72.
3. Демченко А.И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов: Издательство «Аквариус», 2010. – 84. с., илл.
4. Демченко А.И. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. – 124 с.
5. Демченко А.И. Раздвигая горизонты (к юбилейной дате Е.В.Гохман) // Проблемы музыкальной науки. – 2010. №. 2. – С. 52–56.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева: Перевод. – М.: Политиздат, 1989. – С. 222–318.
7. Королевская Н.В. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. – 2008. № 2. – С. 103–108.
8. Королевская Н.В. «Испанские мадригалы» Е. Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки [Текст] // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских

Научных Чтений, посвящённых Б.Л.Яворскому. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2006. – С.43–51.

9. Королевская Н.В. Прочтение поэзии М. Цветаевой в вокальном цикле Е. Гохман «Бессонница» // Елене Гохман посвящается: К 70-летию со дня рождения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2005. – С. 114–130.

10. Королевская Н.В. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю.Лотмана: на примере творчества Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому, 27–28 ноября 2014. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. – С. 59–70.

11. Христиансен Л.Л. Кантилена Елены Гохман (статья 1991 года) // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2005. – С. 73–79.

Лилия Вишневская (Саратов)

Вариации на тему «EGCH»

Послесловие к юбилею

Праздничность и значительность любого художественного события более всего ощущается в момент его свершения. Отзвучавшая музыка и овации, опустевшая сцена – настраивают на иной, внутренний диалог с героями праздника. Именно это состояние вызвало потребность обратиться к декабрьским событиям музыкальной жизни Саратова. Её кульминацией стали юбилейные концерты композитора, лауреата Государственной премии РФ, заслуженного деятеля искусств России, профессора Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова Елены Владимировны Гохман, прошедшие в различных аудиториях Саратова, Оренбурга, Волгограда, Тамбова, Ростова.

В Саратове сочинения разных лет прозвучали в исполнении Академического симфонического оркестра Областной филармонии им. А. Шнитке (дирижёр, заслуженный деятель искусств РФ А.Фельдман, Калининград), Губернского театра хоровой музыки и Академического хора Саратовской консерватории (худ. руководитель и гл. дирижёр – заслуженный деятель искусств РФ Л.Лицова), Архиерейского мужского хора Саратовской епархии Русской Православной Церкви (регент А.Занорин, хормейстер М.Толчин) и Мужского ансамбля Областного училища искусств и консерватории (худ. руководитель – заслуженный работник культуры РФ М.Цапкова), Симфонического оркестра Саратовской консерватории (дирижёр — М.Тургумбаев), солистов – заслуженной артистки РФ Н.Тарасовой (Астрахань), О.Дё, заслуженного артиста РФ А.Яценко, органистки Н.Гольфарб и юного певца В.Ткаченко.

Вариация первая

Человек счастливой музыкальной судьбы (ибо каждое новое сочинение находило отклик исполнителей и слушателей), Е.В.Гохман предельно строго оценивает своё творчество. Композиторское «дело»

соизмеряет с полной отдачей музыке, а жизнь её героев проживает как свою. Отсюда почти обнажённая, завораживающая искренность, практически изжитая в современной музыке после А.Шнитке, и необычайная поэтика её музыки, личностно-исповедально окрашивающая темы её сочинений. Тема искусства и тема одиночества сплетают ткань вокальных циклов «Бессонница» и «Благовещенье» на стихи М.Цветаевой; заостряют протест против зла в «Испанских мадригалах» на стихи Ф.Г.Лорки, балете «Гойя», оратории «Сумерки» по мотивам произведений А.Чехова. Тема искусства в творчестве столь разных поэтов и писателей становится созвучной композитору, рождает дар делать это искусство своим и давать новую жизнь известным сюжетам и мотивам.

Вариация вторая

Музыкальный язык Е.В.Гохман сродни многим языкам повседневной речи, но в нём постоянно ощути́м трансцендентный второй план. Склонность к философским обобщениям, к неожиданным связям и выводам в её размышлениях о музыке, литературе, поэзии — всегда поднимают к иному взгляду и пониманию привычно-устоявшегося. Аналогичное движение мысли возникает и в произведениях композитора: музыкальный хронотоп предстаёт концентрацией контрастов, напряжения-нерва; конкретный сюжет запечатлевает вечное, вневременное, а история человечества показана циклом повторяющихся событий.

Вариация третья

Специфично гохмановский стиль создаётся лирикой и мелодизмом, столь узнаваемыми в музыке композитора и столь контрастно противопоставляющими привычной современной дисгармонии — красоту. Вторжение лирических тем, переводящих действие в иное измерение, усиливает катарсическое, молитвенно-очищающее воздействие музыки, её почти терапевтический эффект. Лирическая тема в творчестве композитора не имеет окончательного решения, а песенно-мелодическая её основа не получила искусствоведческой формулировки. Можно лишь констатировать пристрастие и вкус автора к традиции романтической немецкой песни, русского классического романса, искусства бардов в мадригальной «оправе» тонкой изысканности, к жанру литании в просветлённой лирике духовных сочинений.

Вариация четвёртая

Талант Е.В.Гохман измеряется не количеством созданных произведений. Новый замысел рождается не сразу и часто сопряжён с борьбой воли движения к результату и сомнения в правильности избранного пути. Поэтому «обойма» крупных полотен, созданных композитором в последние пять лет, стала открытием поклонников и почитателей искусства Е.В.Гохман. Появление евангельской темы, определившей содержание новых сочинений, – свидетельство не только смелости (после всех мировых шедевров западноевропейской и отечественной музыки), но и глубокой духовной зрелости, новой творческой высоты композитора, способной сказать своё слово в толкование канонических сюжетов. Библейские фрески «Ave Maria» (2000) и духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» (2005), прозвучавшие в юбилейных концертах – новая форма претворения характерных черт стиля Е.В.Гохман. Важным драматургическим свойством духовной музыки композитора становится полистилистика как барочное смешение певческих стилей католической и православной литургии с индивидуально-современной оркестровкой. Такое смешение на основе контраста-противопоставления связывается с нравственной проблемой евангельского выбора: *«Не собирайте себе сокровищ на земле ... Но собирайте сокровища на небе ... Ибо, где будет сокровище ваше, там будет и сердце ваше»* (Матф., 6:19-21). Именно эта сверхтема определяет драматургию последних сочинений Мастера, их высокую финальную ноту.

Вариация пятая

(вместо эпилога)

Доктор искусствоведения А.И.Демченко, давно и активно участвующий в творческой судьбе Е.В.Гохман, размышляя о слушательском резонансе музыки композитора, затронул проблему творчества периферийного художника: может ли человек из глубинки выйти на всероссийский или мировой уровень? Парадокс заключён в том, что наши отечественные исполнители мало интересуются современной музыкой. Прозвучав один или два-три раза, сочинение может быть неоправданно изъято из репертуара коллектива (как это произошло с ярким по музыке, оригинальным по постановке балетом «Гойя»). Подлинное искусство парадоксально сталкивается с четвёртой реальностью, «мерцающей» между слушательским интересом и исполни-

тельским нелюбопытством. Юбилейные концерты Е.В.Гохман высветили эту проблему со всей остротой. Чувство праздника слилось с ностальгией по хорошей новой музыке, гордостью соприкосновения с настоящим искусством, творцом которого стал наш современник, наш земляк композитор Елена Владимировна Гохман.

Наталья Королевская (Саратов)

Рыцарь «Ордена» Елены Прекрасной

А.И. Демченко занимается активнейшей популяризацией художественного наследия нашего региона. Одна из недавних его инициатив состояла в создании Фонда Елены Гохман. Этому событию и было посвящено предлагаемое интервью (2017).

Н.К. Мы знаем Александра Ивановича Демченко как главного знатока и пропагандиста искусства Елены Владимировны Гохман, автора многочисленных статей и монографий, посвящённых её творчеству (последняя – «Ave, Елена» – не так давно вышла в Германии), создателя либретто двух опер композитора, организатора юбилейных научных чтений, посвящённых 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман в 2015 году, неутомимого устроителя и ведущего её авторских концертов. Подвижническая деятельность А.И.Демченко давно воспринимается как нечто само собой разумеющееся и не выделяется в контексте его многообразной и чрезвычайно продуктивной научной деятельности как что-то особенное или выдающееся. Но если задуматься, то в наше время приоритетов личной успешности и утилитарных отношений подобное подвижничество, сопоставимое разве что с рыцарским служением Прекрасной Даме, заслуживает самого пристального внимания. Заслуживает хотя бы в назидательных целях, но в большей степени, конечно же, как выражение искреннего восхищения и признательности.

Благодаря усилиям А.И.Демченко, заботящегося и о сохранении в памяти саратовцев имени композитора, прославившего эту землю созданными на ней шедеврами, и о расширении круга почитателей её

творчества за пределами нашего города, мы имеем возможность соприкоснуться с этими шедеврами снова и снова. Прошедший в октябре 2017 года концерт подарил радость новой встречи с музыкой Елены Владимировны и стал новой точкой отсчёта в судьбе её творческого наследия. Во время этого концерта состоялась презентация созданного А.И.Демченко Фонда Е.В.Гохман, скорее напоминающего Орден сподвижников, вдохновляемых благородной целью сохранения памяти о композиторе в живом звучании его музыки. По следам этого исторического концерта и в преддверии юбилея А.И.Демченко мы встретились с ним как с главным героем этого предприятия. В центре нашей беседы – сам Рыцарь, его Прекрасная Дама и Фонд её имени.

– Александр Иванович! Перед началом концерта, пока зал наполнялся слушателями, а исполнители готовились к выступлению, в зале звучала музыка Елены Владимировны в записи, создавая атмосферу уже начавшегося концерта. Как вы объясните это удивительное свойство её музыки притягивать слушательское внимание, моментально настраивая на свою волну?

– Действительно, перед началом концерта звучала музыка, записанная на диск под общим названием «Траурная музыка», которая осенью 2010 года в течение полутора часов звучала во время церемонии прощания с Еленой Владимировной, в том числе фрагменты из оратории «Ave, Maria», балета «Гойя» и один из её самых знаменитых опусов – Элегия (средняя часть концерта для оркестра «Импровизации», давно существующая как отдельное произведение в переложениях для самых разных инструментов). Эта элегическая настроенность, идущая непосредственно от сердца к сердцу, образует то основное начало в её музыке, которое очень близко русскому духу, и проявляется в таком хорошо известном, знаковом для нас произведении, как «Вокализ» Рахманинова. Элегическая проникновенность очень важна для русского человека, и Елена Владимировна унаследовала эту ноту, которая и делает её музыку такой притягательной для слушателя.

Она была категорически против всякого рода «кабинетной» музыки, как она её называла – музыки сконструированной, засушенной, идущей от головы... *Razio*, интеллект в её музыке, конечно же, тоже присутствуют, и я не перестаю удивляться разумности того, как мастерски написано то или иное произведение, как попадает в самую точку созданный ею музыкальный образ, поражаюсь её мужской

хватке – например, владению оркестровыми массами, порождающими звуковые глыбы или передающими агрессивный тон, когда она воплощала личину насилия и враждебных человеческой сущности явлений, которыми был переполнен прошлый век. Но самое главное состоит в том, что Елена Владимировна пестовала в своём творчестве глубоко человеческую ноту. Её музыка – о человеке и для человека, она общительна и коммуникабельна, и потому сразу же завоёвывает слушателя.

– *Концерты из музыки Елены Владимировны всегда были и продолжают оставаться неотъемлемой частью музыкальной жизни нашего города. Появляются новые заинтересованные исполнители, а сама музыка становится репертуарной. Три наиболее часто исполняемых её произведения – Соната для альты и фортепиано, Семь эскизов для фортепиано и вокальный цикл «Бессонница» на стихи Марины Цветаевой. 16 октября они прозвучали в исполнении Анастасии Шевцовой (альт), Татьяны Нечаевой (фортепиано) и Натальи Коваленко (меццо-сопрано). Что бы вы могли сказать о новых интерпретациях этих сочинений, ставших уже настоящей классикой, и образцовые трактовки которых в своё время были созданы Анатолием Григорьевым (альт), Анатолием Скрипаем (фортепиано) и Натальей Тарасовой (сопрано)?*

– Этот концерт лично для меня был очень отрядным, потому что были новые имена, имена молодых исполнителей, которые не только прониклись этим материалом, но и сумели дать новые грани истолкования хорошо знакомой нам музыки. В первую очередь, хотелось бы отметить Татьяну Нечаеву, которая инициировала уже подряд второй концерт из произведений Елены Владимировны – первая авторская программа была ею представлена прошлой весной на сцене Большого зала, и уже дважды в её исполнении прозвучал цикл «Семь эскизов» для фортепиано. После концерта ко мне подходили слушатели поделиться своими впечатлениями и, сравнивая с памятной интерпретацией этого сочинения Анатолием Скрипаем, сделавшим его фондовую запись, говорили, что то, что они услышали сейчас, в чём-то было даже интереснее, чем у гения саратовского пианизма.

Татьяна Нечаева сумела почувствовать и передать выраженную в этой музыке ноту исключительно обаятельной женственности, а в силу своей молодости, может быть, более живо преподнести элементы джаз-рока, которые присутствуют в «Эпистоле» (они рассыпаны по канве цитируемой там Прелюдии Шопена ми минор) и в «Эпило-

ге». Или, к примеру, Скрипаю в большей степени удавался пародийный образ «Эпиграммы», построенной на теме известной «Песенки трёх поросят». Он с присущей ему язвительностью, скепсисом к тому, что происходит в окружающем мире, делал это гротескнее и заострённее, в сугубо жёстко-ироническом ключе, тогда как у Нечаевой эта парафраза прозвучала в более смягчённом, юмористическом плане.

Не могу не отметить прочтение Альтовой сонаты Анастасией Шевцовой в ансамбле с Татьяной Нечаевой, оставившее след как после прослушивания столь же психологически насыщенных произведений Альфреда Шнитке. Многократно исполнявший эту сонату Анатолий Борисович Григорьев после концерта сделал признание, что Шевцова, будучи его ученицей, так глубоко постигла этот материал, что, по его выражению, превзошла своего учителя. И это тоже очень радостный момент, потому что исполнительская смена в нашей консерватории просто великолепна.

И по поводу «Бессонницы»: её образцовая интерпретация, бесспорно, принадлежит певице Наталье Тарасовой. Государственная премия России, в своё время полученная Еленой Гохман за этот вокальный цикл, в немалой мере обязана тому блистательному исполнению. Оно было абсолютно адекватным авторскому замыслу, в нём Елена Владимировна слышала именно то, что она вкладывала в свою музыку. Наталья Коваленко в своём выступлении усилила драматическую ноту, грозовую тональность этого произведения. А вот в исполнении Дианы Айсиной, солистки нашего оперного театра, которая тоже обращалась к этому циклу, преобладает лирическая грация. Все три версии имеют право на существование, каждая по-своему хороша. И это закономерно: чем талантливее музыка, тем больше возможностей она даёт для амплитуды интерпретационных решений.

– Одна из ваших последних монографий объединяет имена Елены Гохман и Альфреда Шнитке, я имею в виду книгу «Два гения с берегов Волги». В своё время Анатолий Скрипай отмечал внешнее сходство между Еленой Владимировной и Альфредом Гарриевичем как некий мистический знак. А какие параллели находите вы, будучи исследователем жизни и творчества этих двух композиторов, наших земляков?

– То общее, что их объединяет, состоит в их многонациональном субстрате. Альфред Гарриевич был наполовину евреем, наполовину немцем и фактически русским по своей сути (его бабушка и ма-

ма — жители заволжских немецких колоний, которые являются частью российского пространства). Несмотря на то, что раньше русско-го он узнал немецкий, а иногда даже думал по-немецки, *«всё было схвачено русским языком»*, как он выражался. У Елены Владимировны этот состав ещё шире, потому что там есть очень сильная русская кровь, идущая от матери, но ещё важнее то, что её мама Нина Николаевна Быстрова была представительницей известной волжской священнической династии, искоренённой в советские времена. Кстати, с годами в творчестве Елены Владимировны эта генетически присущая ей религиозная нота усиливалась и в частности привела к созданию трёх духовных ораторий, которые самым достойным образом увенчали её творческую эволюцию. Свою немецкую фамилию она унаследовала от деда, петербургского интеллигента. И, наконец, присутствовала даже итальянская кровь, потому что близкими родственниками были Скалигеры, выходцы из Италии, которые вели свою родословную ни много ни мало от фамилии Алигьери, к которой принадлежал великий Данте.

Этот симбиоз и у Елены Гохман, и у Альфреда Шнитке претворился в своеобразную художественную полиэтнику. У Шнитке подобная тенденция развивалась активнее. Скажем, в образной материи его Четвёртой симфонии представлены четыре конфессии: католицизм, протестантизм, православие и иудаизм. У Елены Владимировны полиэтнические корни раскрылись в её тяготении к неоклассицизму, уходящему корнями в глубь веков, вплоть до Средневековья. Но определяющей была русская национальная суть. Как человек и композитор, она целиком приросла к этой земле, искренне любила тот уголок земли, где жила всю жизнь. Когда мы с ней, прогуливаясь, выходили на набережную, у неё всегда широко раскрывались глаза: такая необъятная ширь, бесконечный водный простор, заволжские дали, которые открываются с нашего берега, рождали у неё ощущение чего-то очень родного, могучего, богатырского, и она иногда говорила: *«Будем считать, что это утёс Стеньки Разина»*. Но в своём творчестве она ввиду своей неординарной одарённости, конечно же, поднималась на уровень видения и слышания мира в целом, как это произошло ещё в большей степени у такого «планетарного» композитора, как Шнитке, детство которого прошло в обыкновеннейшей энгельсской глубинке.

— *Александр Иванович, во время концерта было объявлено об учреждении специального Фонда Елены Гохман. Не могли бы вы бо-*

лее подробно рассказать о том, с какой целью он создаётся и какие задачи будет решать?

– Жизнь наследия композитора главным образом связана с реальным звучанием его музыки. Если она перестаёт звучать, значит, её как бы и нет, и нет того, кто её создал. Поэтому задачей Фонда является планомерное исполнение музыки Елены Владимировны. Пусть не слишком часто, потому что это связано с большими затратными усилиями музыкантов-исполнителей, но эта музыка должна звучать. Уже в самое ближайшее время предполагается исполнение «Испанских мадригалов», следующей осенью мы обязательно проведём концерт камерной музыки и будем стремиться к тому, чтобы силами нашей оперной студии осуществить исполнение двух камерных опер Елены Гохман – «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», а на сцене Саратовского оперного театра возобновить великолепный балет «Гойя». Кроме того, надо, чтобы хотя бы раз в два года звучали её монументальные оратории – «Ave, Maria», «Сумерки», «И дам ему звезду утреннюю...».

У нашего Фонда есть два иногородних представительства – в Астрахани, где его работу возглавляет Наталья Кимовна Тарасова, и в Тамбове, где в аналогичной роли выступает Ольга Вячеславовна Немкова. Имя народной артистки России Натальи Тарасовой мы уже называли – именно она в непосредственном контакте с композитором создала эталонные интерпретации её самых значительных вокальных циклов. Что касается хорового дирижёра Ольги Немковой, то год назад она организовала у себя потрясающее исполнение оратории «Испанских мадригалов» и, более того, своими силами издала партитуру этого произведения.

В Саратовском отделении Фонда действует группа музыкантов, каждый из которых возглавляет определённый участок творческой работы. Татьяна Нечаева организует камерные программы, Тимур Абсалутин – наш молодой дирижёр, руководивший исполнением «Испанских мадригалов» в Тамбове (и он же будет исполнять их в мае у нас в Саратове), берёт на себя симфонические программы. Марина Цапкова, педагог Областного колледжа искусств, ведает исполнением хоровой музыки и музыки для детей. Заместителем председателя Фонда является доктор искусствоведения Лилия Алексеевна Вишневская, на долю которой выпала, наверное, самая трудная роль – находить спонсоров, чтобы хоть как-то поддерживать материально трудоёмкие исполнительские инициативы. Наш композитор и звуко-

инженер Иван Александрович Субботин, который и раньше делал всё, чтобы состоявшиеся концерты были сохранены в аудио- и видеозаписях, и в дальнейшем намерен продолжать эту деятельность. Профессор консерватории, великолепный исполнитель на баяне Владимир Васильевич Грачёв ещё при жизни Елены Владимировны набирал ноты многих её сочинений и делает эту работу поныне. Её внучатый племянник Алексей Молоденков поддерживает созданный им сайт Елены Гохман, где размещены всевозможные материалы, связанные с её творчеством: фонограммы, ноты, сканированные книги и статьи и так далее. Между прочим, я хотел бы напомнить, что в состав нашей команды входите и вы, Наталья Владимировна, взяв на себя функции, связанные с прессой.

– *Присоединяя свой голос в поддержку Фонда, я хочу пожелать, чтобы это благое начинание продолжалось и укрепляло свои позиции!*

– А мне со своей стороны остаётся только высказать пожелание, чтобы этот Фонд стал началом работы по поддержке памяти других ушедших из жизни саратовских композиторов.

В качестве PS ниже публикуются четыре материала, относящиеся к деятельности Фонда композитора Елены Гохман в первый год деятельности Фонда – 2017. Первые два – рецензии на вышедшую в том году книгу А.И.Демченко «Два гения с берегов Волги», следующие два – отклики на один из концертов, посвящённых памяти Елены Гохман.

Лилия Вишневская (Саратов)

**Альфред Шнитке – Елена Гохман:
загадки судьбы и творчества**

В апреле 2017 в свет вышла новая книга доктора искусствоведения, профессора Саратовской консерватории А.И.Демченко «Два гения с берегов Волги. Альфред Шнитке. Елена Гохман». Как отмечает автор, импульсом её написания стала «география»: «Саратов находится на правобережье Волги, а напротив, на левом берегу, расположен город Энгельс Саратовской области. И каждый из этих городов дал во второй половине XX столетия выдающихся композиторов: Энгельс – Альфреда Шнитке, Саратов – Елену Гохман».

На фоне большого выбора изданий об А.Шнитке, новая книга может показаться «излишеством». Однако автор избирает свою траекторию в освещении хорошо знакомого: это размышления о творческой судьбе двух крупных художников современности, родившихся в одно время и на одной земле, связанных немецкой и еврейской кровью, проявляющих родство композиторского становления и путей поиска собственной стилевой индивидуальности. Подобный ракурс исследования обогащает шниткеведение новыми или малоизвестными фактами, в контексте сравнения разных стилей выявляет глобальные тенденции в развитии отечественной композиторской школы, фокусирует антропологический и психологический аспекты формирования композиторской индивидуальности.

Ещё одна особенность книги: широта и одновременно концентрация охвата художественных явлений, погружение в ментальные константы творчества, которые по-новому высвечивают и осмысливают его детали. В этом плане, творчество каждого из исследуемых композиторов раскрывается в контексте нескольких уровней проявления личностной индивидуальности: «детство», «искания», «самость», «зрелость». Этим этапам соответствует структура книги.

И, наконец, третьей характерной чертой монографии является её жанр. Исследование сам автор определяет не жизнеописанием, а взглядом на творчество композиторов, «причём в определённой сте-

пени взглядом с берегов всё той же Волги», поскольку про их жизнь и творчество, «рассмотренное с привычных для искусствоведения позиций, написано уже очень много». Не ставя перед собой конкретной задачи сравнения творчества А.Шнитке и Е.Гохман, автор невольно подводит к подобному прочтению и осмыслению концептуального содержания книги.

В таком контексте становится понятным высказывание автора о неизбежном и необходимом взаимовлиянии понятий глобального и локального, всеобщего и регионального, актуально-злободневного и вневременного, что «как раз и стало смысловым стержнем предлагаемых очерков» и составило «важнейший концепт изложения». Остановимся на некоторых аспектах, не нашедших отражения в трудах других исследователей.

Формирование индивидуальной и популярной художественной личности автор справедливо оценивает в контексте начального этапа становления и последующих жизненных и творческих впечатлений. Проблема известности творца в связи с его местожительством – одна из незримых в размышлениях автора.

А.Демченко отмечает, что становление получившего мировое признание творчества А.Шнитке было связано, по словам самого композитора, с Москвой и Европой, с которой он познакомился уже в юные годы в послевоенной Вене. На протяжении всей жизни (кроме лет обучения в Москве), не менее одарённое и известное в отечественном музыкальном мире творчество Е.Гохман протекало в Саратове.

Такая постановка вопроса невольно вызывает ассоциацию с великим Моцартом: каким бы откликом в истории музыки прозвучало его имя, если бы он жил и творил только в Зальцбурге. Ответ очевиден. Поэтому и наша ассоциация, и исследуемая в книге творческая личность Е. Гохман опровергают мнение о том, что гений не может творить, находясь только в одной точке мира: «Дух живёт, где хочет» – повторял евангельскую мысль А.Шнитке.

К Москве и Санкт-Петербургу как главным обителям иностранцев (прежде всего, немцев) в России автор прибавляет Энгельс (до 1931 года – Покровск) и Саратов, взрастивших двух художественных гениев – Альфреда Шнитке и Елену Гохман. Автор отмечает, что своей растущей ныне популярностью город Энгельс Саратовской области во многом обязан А.Шнитке: «Кто бы мог подумать, что он, который родился и провёл первые двенадцать лет жизни в совсем не-

большом заволжском городке, станет не просто всесветно известным музыкантом, а признанным лидером мировой музыки второй половины XX века. Но кто знает, как бы сложилась его творческая судьба и так ли вообще сложилась бы комбинация заложенных в нём генов, если бы он родился в других местах и начинал свой путь не на волжских берегах. Ведь недаром говорят: все мы родом из детства».

В книге впервые для широкой читательской публики приведены интересные архивные материалы о феномене «немцы Поволжья», к которым семьи А.Шнитке и Е.Гохман имели прямое отношение: «Субэтнос немцев Поволжья складывался и развивался на протяжении почти двух столетий, сохраняя своё вероисповедание, жизненный уклад, быт, язык в различных его диалектах, обычаи, фольклор, одежду, характер построек. Это был достаточно обособленный мир, своего рода государство в государстве, что наиболее ощутимо выглядело в сельской местности».

Подобная культурная «замкнутость» поволжских немцев в традиционном пространстве проявилась и в семье А.Шнитке, а также в стиливой окрашенности его музыки, в которой важное положение занимал австро-немецкий интонационный элемент. Формированию глубинно-немецкого пласта в творчестве композитора в большой мере способствовали родители и бабушка Альфреда.

Как отмечает автор: «отец – не просто еврей, а немецкий еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!); мать – чистокровная немка из потомственных колонистов Поволжья (об отношении к ней говорит тот факт, что она была единственным человеком из родных, кому композитор посвятил своё наиболее значительное мемориальное произведение – Фортепианный квинтет); бабушка – глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед».

С другой стороны, российское местожительство и проживание в городе Энгельсе, приобретшем русифицированный характер жизненного уклада уже в 40-х годах XX века, породили большое значение русского пласта, давшего изначальное двоемирие в мышлении и музыке композитора. Несмотря на то, что в сознании композитора город детства приобрёл заниженную ассоциацию с «городом-сараем», именно он, по мысли автора, воздействовал на композиторское видение мира.

В Саратове и Энгельсе личность А.Шнитке стала побудительным мотивом для продолжения просветительских традиций поволжских немцев. Его имя носят Саратовская областная филармония и Энгельсский музыкально-эстетический лицей. При Саратовской консерватории ещё при жизни и с одобрения композитора был основан «Das Schnittke-zentrum», в работе которого значительное место заняли Всероссийский конкурс молодых композиторов имени А.Г.Шнитке и Всероссийские научные чтения памяти композитора. Его музыка – постоянный источник творческого вдохновения саратовских исполнителей и музыковедов.

Особый интерес представляет глава «Постскриптум», вобравшая разноплановые эссе о малоизвестных фактах прямых и косвенных творческих связей композитора с Саратовом и Энгельсом. Это воспоминания Р.Лоховой о начальных годах жизни маленького Альфреда в Энгельсе; замечательно интересные дневники саратовского пианиста, художественного руководителя Саратовской областной филармонии А.Катца о встречах и творческом общении с А.Шнитке; а также просветительские и информационные материалы о деятельности саратовского «Das Schnittke-zentrum» и мероприятиях к 70-летнему юбилею композитора.

Не названа статья А.Демченко «Маленькая история одной почтовой карточки», которая весьма показательна в освещении саратовского «наведения мостов» с творчеством и личностью композитора. Здесь следует сделать отступление и сказать о той роли, которую в этом процессе сыграл сам автор – давний почитатель музыки и первый, в Саратове, «глашатай» творчества А.Шнитке.

В контексте сложившейся обстановки вокруг имени композитора («замалчивание», откровенная травля), трудно переоценить организаторский, журналистский и исследовательский «подвиг» А.Демченко в донесении слова и музыки А.Шнитке, в том числе в рамках творческих вечеров композитора и его брата, поэта В. Шнитке, состоявшихся в Саратовской консерватории в 80-х годах XX века.

Авторский взгляд на двух гениев с берегов Волги фокусирует проблему мирочувствия, психоаналитический аспект изучения творчества А.Шнитке и Е.Гохман, автобиографичность как музыкальное «прочтение» собственной жизни во многих сочинениях. В этом плане показательны размышления автора о том, насколько для творчества исследуемых композиторов была важна генетическая самоидентифи-

кация, в определённой мере «оправдывающая» характер мышления, стилевую и композиционную специфику музыки.

Поиск своего «я», своего «имени» пронизывает всю жизнь и музыку А.Шнитке, эта тема постоянно поднимается во многих его интервью, беседах и статьях. Как настоящий мыслитель, композитор изначально обозначил содержательные константы и векторы научного изучения своей музыки. В книге автор акцентирует «болезненные “проблемы самосознания”», уделяет большое место подобным психологическим размышлениям А.Шнитке. Мы приведём лишь несколько наиболее показательных с этой точки зрения высказываний композитора:

– «Когда мне исполнилось шестнадцать лет, надо было получать паспорт. Я сам должен был решить, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы “отмыться” от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем – по отцу»;

– «Мне нет дома на земле, я это понял. В России я – еврей или немец. Попав в Германию, тут же начинаю ощущать то, что меня от немцев отделяет. Причём втройне отделяет – как происходящего из России, как еврея, не знающего еврейского, и как родившегося в немецкой области, но в СССР».

Как отмечает автор, художественную диалектику подобного «интернационального симбиоза» в триединстве «русское – немецкое – еврейское» композитор София Губайдулина раскрывает в следующей мысли: «Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации – две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии – еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности».

Ментально-психологическая парадигма характеризует и творческий метод Е.Гохман, с той разницей, что она обсуждала эту проблему с очень узким кругом близких людей. Уже с раннего детства «маленькая Елена твёрдо знала, что будет... только музыкантом. Более того, примерно к десятилетнему возрасту она внутренне осознала, что главным делом её жизни станет сочинение музыки».

Наиболее полную формулировку поиска композитором своих генетических корней творчества А.Демченко даёт в одном из интервью автору данной статьи (А.Демченко является ведущим биографом, исследователем, хранителем и популяризатором творчества композитора): «Большое значение для неё имел вопрос крови, вопрос её родословной. У нас с нею бывали неоднократные разговоры на эту тему. По отцовской линии – это немецкая и еврейская кровь. В этом плане меня всегда немного корбило, казалась грубоватой буква “х” в её фамилии: то есть почему не Гофман, а Гохман. Но этимологически, такая фамилия очень показательна по смыслу, так как Гофман – это низкий, дворовый человек, а Гохман – высокий человек (не в смысле роста, разумеется). Поэтому можно предположить высокий социальный статус её немецких родственников. Её итальянская родословная шла от дяди по имени Скалигеров (я был с ним знаком). Представители этой родовой ветви проживали во многих городах России и настойчиво вели свою родословную от Алигьери (Данте Алигьери). Они считали, что преобразование родословного имени в фамилию Скалигеров произошло на русской почве. Ещё одна очень сильная ветвь – русская кровь, которая шла от матери и её семьи – династии священников, долгое время служивших в разных приходах Саратовской губернии. Эта священническая ветвь особенно активно стала проявляться в её последних духовных сочинениях, в обращении к знаменным распевам и церковным песнопениям».

В книге «“Несвятые святые” и другие рассказы» архимандрита Тихона (Шевкунова) есть удивительно тонкая и пронзительная мысль одного из подвижников: «Всякий православный христианин может поведать своё Евангелие, свою Радостную Весть о встрече с Богом. Конечно, никто не сравнивает такие свидетельства с книгами апостолов, своими глазами видевших Сына Божия, жившего на земле. И всё же мы, хоть и немощные, грешные, но Его ученики, и нет на свете ничего более прекрасного, чем созерцание поразительных действий Промысла Спасителя о нашем мире». Именно в таком контексте своей радостной вести и созерцания творчества двух гениев с берегов Волги предстаёт книга А.Демченко.

Наталья Серова (Саратов)

«Два гения с берегов Волги»

Название книги, вынесенное в титул рецензии, фиксирует «географический» модус произведения. Он же наглядно проявлен и в оформлении издания: мы видим очертания правого – «саратовского» и левого – «энгельсского» берегов в районе известного моста, чей элегантный профиль давно стал архитектурным символом нашего города. Автор монографии – известный саратовский музыковед, профессор Саратовской консерватории Александр Демченко, не скрывает, что указанный подход явился неотъемлемой составляющей концепции книги, её побудительным импульсом. Нельзя сказать, что подобный ракурс необычен для музыковедческих и, шире, искусствоведческих произведений. Скорее, он традиционен и даже обязателен. Судьба любой творческой личности, так или иначе, аккумулирует в себе специфику «пережитых» мест, а вместе с ними и культур. Проблема «глобального» и «локального», вынесенная автором в преамбулу к I части книги, развёрнута сквозь призму «взгляда с волжских берегов». Заявленные категории проецируются на разные уровни текста, определяя его стилистику и композицию.

Титул издания обозначает два имени. Одно – Альфред Шнитке – чрезвычайно известное далеко за пределами России, другое – Елена Гохман – ставшее достоянием, в большей степени, саратовской земли. Объединяет этих художников место и время рождения (Энгельс и Саратов, середина 30-х гг. прошлого столетия), что и стало «внешним» поводом для объединения этих творческих линий в одном произведении.

Композиция текста складывается из очерков, образующих две части. Первая из них посвящена жизни и творчеству А.Шнитке, вторая – Е.Гохман. Избирая жанр очерков, автор, по его собственным словам, «не претендует на “формат” полнометражной монографии», поэтому читателю не следует ожидать исчерпывающих сведений о жизни композиторов или досконального анализа их творческого наследия. Ценностью издания является то, на что указывалось ранее – взгляд. Обратимся к первой – большей по объёму части произведения.

Она состоит из семи очерков, обрамлённых Преамбулой и Постскриптомом. Очерки хронологически разворачивают перед нами основные этапы творческого пути А.Шнитке. С одной стороны, драматургия этой последовательности традиционна и где-то ожидаема, приведём названия: «Истоки», «Искания», «Полистилистика», «Контакты», «Концепты», «Прогнозы», «Постмодерн». С другой стороны, знакомство с содержанием обнаруживает интересное, неожиданное, а где-то и очень трогательное. Позволим себе не пересказывать содержание этого раздела книги, тем более что автор уже сделал это в Преамбуле. Наметим подходы и ракурсы, которые по ознакомлении с текстом видятся значимыми.

Первый из них – исторический. Эта установка обуславливает включённость творческой судьбы А.Шнитке не просто в историю отечественной художественной культуры, но в историю страны. Наиболее полно эта установка реализована в двух начальных очерках. Интереснейшие страницы очерка связаны с историей Республики немцев Поволжья – здесь собраны сведения об экономическом и культурном развитии этого автономного образования, приведены статистические данные, которые способны поразить читателя, знающего современный Энгельс – небольшой провинциальный город, чья культурная самобытность в настоящее время практически утрачена.

«Искания» повествуют о семье композитора, его предках из Прибалтики, о долгом пути в профессиональную музыку. Здесь обнаруживается случайность-совпадение: О.Моралёв, один из крупных саратовских композиторов, занимался в классе композиции Е.К.Голубева в одни годы с А.Шнитке. Констатация этого факта открывает одну из важных, хотя и намеченных пунктирно линий-задумок книги – «привязать» масштабную фигуру к саратовской земле, обозначить включённость этого мастера в профессиональный мир музыкального Саратова.

Автор приводит высказывания саратовских музыкантов – Е.Вартановой, С.Вартанова – о Шнитке, фиксируя их восприятие его творческой и человеческой судьбы, упоминает о его «образовательном» родстве с замечательным саратовским пианистом А.Скрипаем (учились в одной школе). Ещё одна магистральная линия повествования связана с музыкальными и, шире, художественными явлениями. В русле этой установки разворачивается панорама становления творческой личности композитора – от поисков собственного «я» до со-

здания концепций, во многом определивших музыкальную культуру современности.

Эта, собственно «музыкальная» линия книги, начинается в очерке «Искания» – её образуют характеристики сочинений, ключевых для рассматриваемого этапа творчества, приведённые с большей или меньшей степенью подробности. Обзор музыкальных образцов не является для автора самоцелью, он используется скорее как иллюстрация неких сущностных установок творчества. Поэтому не стоит ждать общего методологического подхода к рассмотрению сочинений, так же как и их целостного анализа. Вместе с тем, если того требует драматургия текста, автор углубляется в детали. К примеру, в очерке «Полистилистика» приведён потактовый «путеводитель» цитат, образующих каденцию к Скрипичному концерту Л.Бетховена.

Одна из значимых задач, которую ставит перед собой автор – создание вокруг объекта исследования широкого художественного контекста. Этой установкой объясняются отклонения от собственно музыкальной линии. Так, очерк «Полистилистика» открывается разделом о феномене коллажности в искусстве: от первых «предчувствий» (техника аппликации) к статусу полноценного художественного принципа первого авангарда. Таким образом, к разговору о полистилистике в музыке А.Шнитке читатель подходит обогащённым многочисленными примерами из искусства, в том числе, и музыкального, XIX–XX веков.

Подобные акценты, эпизодически возникающие в тексте, продиктованы исследовательскими интересами автора. Этим объясняется модуляция в сторону своеобразной философии музыки, которая намечается в очерке «Контакты». Начиная с этого раздела, всё более значимыми становятся размышления об интерпретации онтологических категорий: «многогранная музыкальная реальность», «всеобъемлющая картина мира», «глобальная музыка», «художественная космогония». Включение в ткань повествования этой темы обеспечивает своеобразное «восхождение» от явлений локальных, временных к глобальному и вечному. Эта модуляция в полной мере реализуется последним очерком «Постмодерн», где внимание автора сосредоточено на сочинениях духовной тематики.

«Постскриптум» – завершающий раздел, посвящённый А.Шнитке – представляет своеобразный коллаж из материалов, так или иначе связывающих композитора с Саратовом.

Вторая часть издания посвящена известному саратовскому композитору Елене Гохман. Оглавление наглядно показывает композиционное сходство этого раздела с предыдущим: пять очерков с обрамлением. Логика развёртывания материала аналогична – вехи профессиональной биографии композитора от первых уроков музыки до создания масштабных концептуальных сочинений.

К заслугам автора книги стоит причислить то обстоятельство, что Е.Гохман не теряется рядом со своим знаменитым современником. По прочтении второй части мы понимаем, что её творчество – явление, возможно, более камерное, но не менее достойное. А.Демченко удаётся донести до читателя образ композитора самобытного, глубокого, способного генерировать масштабные художественные идеи. По прочтении очерков о Е.Гохман её музыку хочется послушать, а это важнейший показатель успеха книги.

В очерках Е.Гохман предстаёт, в первую очередь, как художник лирический. Потому не удивляет внимание к камерному жанру, который реализован как в традиционной сфере вокального цикла или инструментального ансамбля, так и через соответствующее наклонение изначально «не камерных» жанров. В таком качестве предстают камерная оратория «Испанские мадригалы» на стихи Ф.Гарсиа Лорки, одноактные камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле» по прозе А.П.Чехова.

Лирика Е.Гохман – категория многогранная, воплощающаяся в огромном спектре эмоциональных нюансов. Эта образная сфера оказывается сквозной для музыки композитора, сопрягаясь с иными контрастными драматургическими сферами – к примеру, в «Испанских мадригалах» она функционирует в условиях триады *лирика – драма – эпос*, что во многом продиктовано мирочувствием автора первоисточника – одного из крупнейших поэтов Испании Ф.Гарсиа Лорки. В концерте для оркестра «Импровизации» формируется смысловая триада иного плана: *драма–лирика–юмор*. Лирическое высказывание пронизывает сочинения разной стилистики, в том числе и авангардной, как это происходит в упомянутом оркестровом концерте.

Особый акцент в книге сделан на увлечении композитора Испанией, её музыкальной культурой, её самобытным мировосприятием. Испанский след обнаруживается в увлечении классической гитарой. Феномену «гитарности» в музыке Е.Гохман посвящён заключительный параграф очерка «Путь к зрелости». Эмоциональные состояния близкие *канте хондо* – песенной испанской традиции – обнаружива-

ются в «Испанских мадригалах» и балете-оратории «Гойя» (очерк «Консонансы–диссонансы»).

Сочинения Е.Гохман осмысливаются в контексте наиболее значительных явлений эпохи – «новой фольклорной волны», неоромантизма, «третьего направления», поворота к духовной сфере в последней трети XX столетия. Становится ясно, что установка на верность себе, собственному мировосприятию соединялась в её творчестве с потребностью создавать произведения актуальные, созвучные современной картине мира.

Раздел, посвящённый наследию Елены Гохман, изобилует отсылками к музыкальному материалу – в тексте очерков приводятся развёрнутые характеристики её сочинений: камерная оратория «Испанские мадригалы», вокально-симфоническая фреска «Баррикады», оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», балет-оратория «Гойя», вокальный цикл «Бессонница», оратория (библейские фрески) «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки» и др.

Возвращаясь к обзору издания в целом, необходимо упомянуть о его высокой коммуникативности. Текст удобно (и понятно) структурирован, содержит материалы не только узкоспециальные, но и доступные читателям без профессионального образования. Преамбула каждой из частей книги содержит энциклопедическую статью, дающую общую информацию о композиторе. По завершении каждой из частей книги приводится перечень основных сочинений композиторов, включая либретто театральных работ Е.Гохман. Издание дополнено аудиоприложением с фрагментами сочинений А.Шнитке и Е.Гохман, его содержание размещено на последних страницах книги.

Книга А.Демченко предполагает широкий круг адресатов: любители академического искусства почерпнут в ней массу полезных сведений, изложенных увлекательным, демократичным, ярким языком; студенты, осваивающие профессию музыканта, найдут информацию, актуальную для курса истории музыки, истории искусства или музыкальной литературы; музыковеды-исследователи получат импульс к изучению мастеров региональных школ.

Мысль о связи времён, культур, имён и географических мест стала лейтмотивом монографии. Симптоматично, что издание вышло в свет в год, когда Саратовская консерватория празднует своё 105-летие. И, хотя начальная страница не украшена характерной юбилейной эмблемой, книга воспринимается как «приуроченная» и своевременная.

Александр Демченко (Саратов)

Памяти Елены Гохман

Прошло ровно семь лет с той поры, как с нами нет профессора нашей консерватории, заслуженного деятеля искусств России, лауреата Государственной премии РФ Елены Владимировны Гохман. Уроженка Саратова, она находилась за его пределами пять лет только по необходимости: у нас не было тогда композиторского отделения, и ей пришлось учиться в Московской консерватории, после окончания которой она более полувека преподавала в нашей консерватории.

Это был музыкант, что называется, от Бога. По семейным преданиям, первый музыкальный звук она издала, только что объявившись на свет. Не крик, не плач, а нечто довольно мелодичное, на что акушёр отреагировал большим удивлением и фразой: «Будет музыкантом».

За три дня до кончины, в разговоре со мной, при всей катастрофичности состояния, она делилась своим очередным замыслом. «Если бы только встать на ноги. Эти невыносимые боли подтолкнули меня к жанру, о котором никогда и мысль не приходила – мистерия. Помнишь, я просила тебя сделать подборку слайдов о святом Себастьяне, и потом много раз просматривала эту “галерею”. Особенно Тициан. Подругу я попросила принести всё, что написано об этом мученике. И в голове уже крутится-вертится неотвязная тема». Она попыталась пропеть мелодию...

Таковы были первая и последняя вехи её творческого пути. А между ними происходило непрерывное движение от горизонта к горизонту. В стилевом отношении она на разных этапах входила в соприкосновение практически со всеми направлениями, техниками и интонационными пластами музыкального искусства: от русского и зарубежного Средневековья (знаменный распев, григорианика), Возрождения, Барокко, классики второй половины XVIII и XIX веков до ряда индивидуальных стилей XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Барток, Онеггер), различных течений и новаций последнего времени («новая фольклорная волна», «третье направление», неоромантизм,

постмодерн и т.д. плюс сонорика, пуантилизм, коллаж, полистилистика, минимализм и т.п.).

Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не всё и вся, нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, Елена Владимировна в конечном счёте более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приёмов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стилиевой амплитуды с целью наиболее действенного и точного воплощения своих художественных замыслов.

При всём многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень её художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией.

С наибольшей явственностью эта интонация предстаёт в сфере мелодики, всегда у неё очень рельефной, легко запоминающейся. Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот своё высшее выражение получил в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и столь необъятной протяжённостью, что преодолевается условность понятия *бесконечная мелодия*. Для примера можно напомнить, что кульминационный гимнический распев в оратории «Ave Maria» звучит на едином дыхании свыше шести минут.

Уникальная способность к мелодической характеристике в известной мере предопределила картину жанровых предпочтений Елены Гохман. Создавая произведения едва ли не во всех родах и разновидностях, она особое тяготение всегда испытывала к музыке, связанной со словом. И это опять-таки драгоценно, поскольку на фоне характерного для современной ситуации далеко не благополучного состояния вокальных жанров она была наделена способностью добиваться безусловной органики в данной сфере.

Поэтому естественно, что наиболее примечательными вехами её творческой судьбы становились, как правило, произведения на той или иной литературной основе. Самые сильные импульсы композитор получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», оратория «Сумерки»), М.Цветаева (вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье», вокально-хоровая композиция «Три посвящения») и Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные интермеццо в балете «Гойя»).

Будучи прежде всего «вокальным» композитором, Елена Владимировна выказывала себя и незаурядным мастером оркестра. В её партитурах он предстаёт в самой широкой амплитуде своих «амплуа»: от внешне безыскусного, очень прозрачного «аккомпанемента» до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры; от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приёмах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию. Настоящей энциклопедией в этом отношении можно считать концерт для оркестра «Импровизации».

Ещё одно важное качество индивидуального стиля Е.Гохман связано с её нетерпимостью ко всякого рода «кабинетному искусству» и с её стремлением писать «живую музыку». Вот почему она чуждалась всего хоть мало-мальски формализованного, проходного, отрешаясь от «общих слов» и каких-либо рамплиссажей. Отсюда же глубокая прочувствованность и лиризм художественного высказывания.

Со времён пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор всему, композитор настойчиво и бережно возвращала в своём творчестве хрупкие победы нежности, красоты, поэзии. Обращаясь прежде всего к сердцу, к душе человеческой, она тем самым почти автоматически осуществляла глинкинский принцип писать музыку, «равно докладную» любителям и знатокам.

И в этом прежде всего сказывался свойственный ей талант общительности. Но при всей общительности – подчёркнутая интеллигентность, неизменная тонкость, одухотворённость, чистота помыслов героя её музыки, возвышенный строй чувств (словно оправдывая свою редкую фамилию: Гохман – от немецкого высокий человек).

Достоинства её творческого наследия несомненны. Об этом знаменательно свидетельствовали события тех дней, когда отмечалось 70-летие Елены Владимировны. Саратовское радио проводило передачу о композиторе в прямом эфире, и на оператора, как он выразился, обрушился настоящий шквал звонков, а очень многие так и не смогли сказать свои добрые слова в адрес юбиляра. Газета «Панорама» писала тогда: «Нам чрезвычайно повезло – в Саратове живёт и творит выдающийся композитор». В телеграмме министра культуры Саратовской области Михаила Брызгалова значилось: «Мы глубоко ценим Вас, как одного из самых ярких и крупных представителей са-

ратовской композиторской школы, которую Вы прославили на всю Россию». Пианист Сергей Вартанов в своём «частном» поздравлении писал: «Великие творцы музыки – композиторы – самые яркие звёзды на небосклоне музыкального искусства. Вы – самая прекрасная из звёзд нашего саратовского музыкального небосвода».

Юбилейный вечер Елены Владимировны, проходивший в рамках композиторского фестиваля «Большая Волга», вылился в подлинный триумф её творчества. Отрадно, что ей не приходилось писать «в стол»: почти все её произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отрадно и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к большим высотам искусства (имеются в виду Гражина Бацевич в Польше, Галина Уствольская и София Губайдулина в нашей стране).

Масштаб её дарования и художественная ценность созданных ею произведений позволяют утверждать, что она как творец искусства, безусловно, выходит за пределы привычных для нас региональных измерений. В этом отношении по-своему примечателен такой уникальный факт. Когда в 2010 общественность города прощалась с ней в фойе Большого зала Саратовской консерватории, в течение почти полутора часов звучали фрагменты её произведений, созвучные атмосфере траурного церемониала. Насколько известно, подобное в истории музыкального искусства произошло впервые.

Многие из нынешних консерваторцев, знавшие Елену Владимировну, хорошо ощущают то, что духовно она остаётся с нами, а её творческому наследию суждена жизнь после жизни. И наша обязанность – поддерживать эту жизнь в памяти живущих исполнением её произведений. Одна из недавних наших встреч с музыкой Елены Гохман состоялась 16 октября в Театральном зале консерватории. Камерная программа предложила слушателям широкий спектр образов, красок, авторских решений.

Альтисты Анатолий Григорьев и Анастасия Шевцова, виолончелистка Светлана Стадникова и исполнитель на ударных инструментах Анатолий Марьенко, певицы Диана Айсина, Наталья Коваленко, Вера Паньшина и объединяющая всех их пианистка Татьяна Нечаева приготовили настоящее звуковое празднество во имя продолжения жизни выдающегося творца искусства.

Подробно этот концерт отрецензировал наш известный пианист Андрей Виниченко.

Андрей Виниченко (Саратов)

Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба...

Эта мысль возникает в первую очередь, когда в очередной раз встречаешься с какой-то по-особому удивительной, мудрой и одновременно простодушной, до боли пронзительной музыкой Елены Владимировны Гохман. Так было и 16 октября, когда мы зашли в Театральный зал консерватории и увидели фотографию на сцене. В аудиозаписи, завораживая, звучала *Ave Maria* – одно из лучших созданий композитора. Как будто мы уже были у Елены Владимировны в гостях и слушали негромкий и безотчётно гипнотический разговор о высоком и прекрасном. И становилось ясно, что речь эта не прекратится никогда и будет существовать в Вечности, как нечто очень значительное...

Впечатлений от концерта так много, и они столь перебивчивы, что уложить их по порядку в пределах маленькой заметки скорее всего не получится, но тем не менее... Когда слушаешь музыку Елены Гохман, невольно вспоминается ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...». Трудно назвать «сором» все те музыкальные впечатления, которые стали толчком для появления потрясающей ярмарки снов и бессонниц, оставленной нам в наследство гениальным композитором.

Как чудесно к месту заметил главный распорядитель и блестящий координатор звуковых пространств вечера Александр Иванович Демченко, фамилия Гохман переводится с немецкого как «высокий человек». Именно эта высота рефлексии духа и души и есть основное содержание творчества Елены Владимировны.

Но, о «соре»... Постараемся избежать вульгарных и ненужных сравнений, однако память проявляет один разговор с Еленой Владимировной в 2001 году в пустом Большом зале, который помнится почти досконально. Речь шла о концертах Бетховена, и Елена Владимировна сказала: «Вот как было у Бетховена? Шёл и вдруг услышал из придорожной таверны что-то типа: пам-пам-парам! – и родилась симфония!»

Осмелимся утверждать, что значительная часть сочинений, исполненных в тот вечер, родилась как раз таким образом. Повторимся, конечно, это не «сор». Но у другого человека музыкальные впечатления могли остаться вещью в себе. У Елены Гохман же они не только непостижимым образом соединялись, но иногда узнавались не сразу, а иногда и вовсе не поддавались разделению, рождая настоящие шедевры.

Именно так произошло в «Мелодии и Арабеске» для виолончели и фортепиано. Первые звуки виолончели в «Арабеске» направляют нас по «ложному следу» и заставляют подумать о классической «пиццикатной» музыке для виолончели и напоминают, например, о «Серенаде» Бриттена одним только своим штрихом. Но буквально через два-три такта начинаешь понимать, что этот озорной, дерзкий в своих интервальных сочленениях дуэт – результат разнородных, если не сказать полярных (на тот момент) музыкальных впечатлений автора.

В этой милой доброй шутке соединились виолончельные пиццикатные экзерсисы и рок-риффы электрической гитары, позволившие вспомнить уже стихийную виртуозность Джимми Хендрикса. Но, опять же, ни то, ни другое не заявило себя в музыке в полной мере, оставшись вольно или невольно свершившимся фактом восприятия музыки гениально одарённым человеком.

Ещё более удивительное впечатление произвела совершенно очаровательная и как-то негаданно свежая мини-сюита «Моцарт – Бетховен – Гайдн и Россини» для фортепиано и ударных. За редким исключением, в цикле невозможно не только услышать место конкретной ссылки на источник, но где-то и полярно разделить стили, например, Гайдна и Бетховена, что, в принципе, конечно, не трудно.

Это не неоклассическая шутка, не полистилистическая игра и не пример искусства историзма, «неостиля» или «ваби-саби». Названия частей сюиты отсылают наше восприятие «в район» музыкальных впечатлений, освоенных той высокой рефлексией души, которая так свойственна музыке Елены Гохман. И в результате получилось в чём-то беспрецедентное и совершенно самостоятельное сочинение, где витают духи гениев, но их облики почти не угадываются.

О том, сколь важна для творчества Елены Владимировны звучащая вокруг неё среда, музыкальная и немusикальная, но всегда и безошибочно становившаяся её музыкой, как-то очень тепло говорил в тот мемориальный вечер Александр Иванович Демченко, вообще внесший во встречу музыки Гохман с публикой огромную долю ува-

жительной проникновенности. Есть в творческой парадигме Елены Гохман и ещё одно, и также и столь же глубоко переплавленное впечатление уюта домашнего музицирования, и о нём также говорил Александр Иванович, это тень бидермайера, окутывающая все, даже самые трагические сочинения, прозвучавшие в концерте. И, позволим себе добавить к этой характеристике уже ставшее привычным и часто пишущееся по-русски слово «гемютлихкайт», добавляющее к простодушной пасторальности бидермайера малоизъяснимый оттенок чего-то родного и бесконечно дорогого.

Это слышалось и в совершенстве нескольких «аппелесовых» линий «Колыбельной» для альты и фортепиано, и в гениальных, почти минималистических «Эскизах», где высокий строй гохмановской духовной рефлексии окрашен в цвета разных эпох – от древности (эпигамы и мениппея) и трагизма шопеновского романтизма до современной композитору советской действительности (позволим себе на сей раз употребить это слово без оттенка негатива – она была очень разная, эта действительность) и джаз-рока. Это же присутствовало в непоправимо личной, трагически одинокой «Бессоннице», буквально вдавливающей в кресло молитвенными стенаниями цветаевских строк.

Отдельно стоит сказать о замечательных проводниках музыки Елены Владимировны. Давно работая на кафедре специального фортепиано, я прекрасно знал, что Татьяна Нечаева – замечательный пианист и музыкант. Но слышать её решения столь разнообразных стилистических задач и наблюдать блистательно быструю смену амплуа (солист камерного ансамбля – концертмейстер – солист) мне пришлось слышать впервые. И, без всякой натяжки и желания польстить, скажу, что точность и тонкость чувствования каждой конкретной сценической ситуации в тот вечер, слуховая мобильность и владение пианистическим аппаратом были на высочайшем уровне. И, конечно, насколько трудно быть «весь вечер на арене» с такой разной и непростой программой – это, наверное, поймёт только музыкант-практик, испытавший подобный опыт. И это вызывает «отдельное» уважение к таланту Татьяны Нечаевой. Подстать были и участники ансамблей. Как и много раз прежде, не только виртуозным владением ритмической игрой звука, но и тембровыми соответствиями разнообразных ударных тонов и присущей нутру музыканта интеллигентностью партнёрских диалогов, безусловно, убедил Анатолий Марьенко.

Замечательно глубокий и, в то же время, какой-то, сообразно ситуации, аккуратный и деликатный, несколько аутентичный тон мы услышали в игре Анатолия Григорьева, на едином дыхании мастерски исполнившего мемориальную пьесу, посвящённую старшему брату композитора, который был математиком, как «чистую мысль», выполненную без фактурных метаний и приукрас.

Иное впечатление произвёл другой дуэт фортепиано и альты. Альтовую сонату вместе с Татьяной Нечаевой исполнила Анастасия Шевцова. Соната неоднократно исполнялась и вообще хорошо знакома саратовской музыкальной публике. Полная юношеских поисков и метаний, знак гохмановского *sturm und drang*, пьеса полна апелляций к иным знакам.

Здесь и приближение «вплотную» к гению Дмитрия Шостаковича, который в тот момент ещё не создал свою Альтовую сонату – одно из самых потрясающих своих произведений, и лентообразные «движущиеся» вертикали Симфонии «трёх ре» Артюра Онеггера, и изысканное письмо трагических стрел искусства Белы Бартока, и ветра на перепутье советского симфонизма тех лет. Но уже в те годы яркость этих знаков светилась особым «гохмановским» светом высокой исповедальности, которая станет узнаваемой в её музыке через несколько лет. Анастасия Шевцова и Татьяна Нечаева проявили максимум мастерства и точности в озвучании непростой и многоярусной, если так можно выразиться, музыки.

Безусловным центром притяжения концерта стали фрагменты «Бессонницы» в исполнении Натальи Коваленко и Татьяны Нечаевой. Мы уже упоминали об этом цикле, здесь же добавим, что в музыке цикла градус молитвенной исповедальности, подобно горному воздуху, обретает иногда труднопереносимую разрежённость и высоту. И здесь в абсолютную «десятку» попало вокальное и драматическое дарование певицы Натальи Коваленко, прожившей на сцене изумляющие своей обнажённой откровенностью мучения и любовь высокой души.

Ещё раз повторю, впечатления от этого вечера и возникшие мысли во время его столь разнообразны, что просто не смогли уместиться на этих страницах. Огромная благодарность всем организаторам, участникам и светлому гению – Елене Владимировне Гохман.

Александр Демченко (Саратов)

Год Елены Гохман

По инициативе руководства Саратовской консерватории и Фонда композитора Елены Гохман прошедший концертный и учебный сезон 2020/2021 прошёл как «Год Елены Гохман» в связи с 85-летием её рождения.

Елена Владимировна Гохман (1935–2010) – гордость нашей консерватории, Саратовского края и музыкального искусства России. Практически всю жизнь она провела в родном городе – за исключением пяти лет обучения в Московской консерватории, где занималась только ввиду того, что в нашей консерватории тогда не было композиторского отделения. Жила, как в те времена выражались, на периферии, и почти шесть десятилетий отдав педагогической деятельности в нашей консерватории, сумела подняться к подлинным высотам в искусстве, что было отмечено фактом максимально возможного признания заслуг – звания лауреата Государственной премии России.

«Год Елены Гохман» начался в нашей консерватории заблаговременно – ещё 12 марта прошлого года в Большом зале состоялся концерт-открытие. И точно также 20 мая нынешнего года в том же зале прошёл концерт-заккрытие. Кроме того, случилось так, что финальный этап этого марафона был ознаменован двумя другими большими событиями:

- Международный Центр комплексных художественных исследований провёл свой VII форум «Диалог искусств и арт-парадигм» как «Посвящение Елене Гохман». В рамках этого симпозиума было представлено 69 докладов, которые в сумме своей освещают все стороны жизни и творчества композитора;

- кафедра теории музыки и композиции осуществила свой давний замысел – учредила и провела Всероссийский открытый композиторский конкурс имени Елены Гохман. В конкурсе приняли участие свыше ста представителей различных городов России и зарубежных стран.

Публикуемые ниже заметки посвящены двум последним событиям «Года Елены Гохман».

Лилия Вишневская (Саратов)

Имени Елены Гохман

В период с 10 марта по 24 апреля 2021 года, кафедра теории музыки и композиции Саратовской консерватории провела III Всероссийский (с международным участием) открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В.Гохман. Наш конкурс совсем молодой, он проводится с 2017 года. Изначально конкурс был нацелен только на детское творчество, и имел название «Звучащие нотки». Но в этом году, очередной, третий по счёту конкурс (проводится один раз в два года) получил имя замечательного композитора, профессора кафедры теории музыки и композиции, заслуженного деятеля искусств РФ, члена Союза композиторов РФ, лауреата Государственной премии России Елены Владимировны Гохман (1935–2010), и проводился для разных возрастных категорий учащихся ДМШ, ДШИ и колледжей искусств.

Конкурс стал настоящим событием в череде мероприятий, посвящённых «Году композитора Елены Гохман» в связи с её 85-летием со дня рождения. Это состоявшиеся концерты из сочинений мастера, международный научный форум «Диалог искусств и артпарадигм», прошедшие в разных аудиториях лекции-воспоминания о Елене Владимировне, подготовка книжных изданий о жизни и творчестве композитора, а также ряда нотных публикаций, и, наконец, композиторский конкурс её имени. Кульминационной точкой конкурса стал его заключительный этап, прошедший 24 апреля в Театральном зале консерватории в виде прослушивания сочинений очных участников, торжественного объявления результатов, и гала-концерта победителей.

С приветственным словом, перед участниками, наставниками и членами жюри выступили организаторы конкурса. Декан историко-теоретического факультета, кандидат искусствоведения Е.С.Дрынкина рассказала об истории конкурса, который быстро прошёл стадии регионального и межрегионального уровней, и получил Всероссийский (с международным участием) статус. Заведующая кафедрой теории му-

зыки и композиции, доктор искусствоведения, профессор Л.А.Вишневецкая отметила событийность любого смотра талантов, особенно когда такой смотр обращён к детско-юношескому творчеству. О некоторых чертах проявленного уже в младенчестве композиторского дара Елены Гохман, которая стала ярчайшей творческой личностью, ещё одним гением (наряду с Альфредом Шнитке) на берегах Волги, поведал профессор А.И.Демченко – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, председатель Фонда композитора Елены Гохман, один из ведущих биографов и исследователей творчества Елены Гохман, популяризирующий её музыку в широком культурном пространстве Саратова и за его пределами.

Впервые конкурс проходил под эгидой проекта «Творческие люди» (в рамках национального проекта «Культура»), осуществляемого в Саратовской консерватории «Центром непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры», а также при поддержке автономной некоммерческой профессиональной организации «Школа-студия современного искусства». Партнёрами конкурса выступили радио «Орфей», Саратовская региональная композиторская организация Союза композиторов России и концертная организация «Поволжье».

О набирающей силу популярности конкурса свидетельствует количество его участников и география. Так, если в двух предыдущих конкурсах (2017 и 2019 годов) приняли участие 55 учащихся ДМШ и ДШИ, то на участие в нынешнем конкурсе заявки подали более 100 человек в возрасте от 8-ми до 19-ти лет. Необычайно широкой стала география конкурса, включившая самые разные города России и ближнего зарубежья. Это Саратов, Москва, Санкт-Петербург, Самара, Астрахань, Казань, Уфа, Ярославль, Новосибирск, Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Шахты, Киров, Пенза, Тамбовская область (р.п. Инжавино), Саратовская область (гг. Энгельс, Балаково), Ростовская область (х. Победа), Кимры, Карталы, Кишинёв (Молдова), Одесса (Украина).

На конкурс были представлены сочинения, весьма разные по жанру и инструментальному составу. Многие опусы звучали в авторском исполнении или исполнении с участием автора. Интересно было наблюдать стремление молодых композиторов как можно ярче передать художественную идею сочинения через ряд неожиданных исполнительских приёмов и штрихов в виде ударных, щипковых, голосовых, ритмических эффектов или через тембры некоторых инстру-

ментов – таких, как виброфон и саксофон. Но, в целом, можно отметить некую общую тенденцию восприятия и толкования молодыми сочинителями понятия «музыка». Это наличие ярко выраженного жанрового, зрительно-визуально-игрового начала и присутствие, в подавляющем большинстве представленных композиций, мелодического начала. И в этом плане, для всех членов жюри, а затем и слушателей гала-концерта, особенно привлекательными стали два сочинения, удостоенные премии Гран-При. Это композиция «Winters breathing» для флейты соло Марты Гинку (Молдова, Кишинёв) в номинации «Сочинение для одного инструмента», и сюита «Иллюзии» для скрипки, альты, гитары и аккордеона в 3 частях («Оцепенение», «Видение», «Прикосновение») Милослава Влизко (Москва) в номинации «Сочинение для камерно-инструментального ансамбля».

Надо отметить широкий выбор конкурсных номинаций, дающих простор для демонстрации разных композиторских предпочтений участников. Конкурс проводился по трём номинациям: сочинение для одного инструмента, сочинение для камерно-инструментального ансамбля (включающего от двух до восьми инструментов), сочинение для голоса с сопровождением. Сочинения участников прошли три стадии отбора. Их первоначальное обсуждение было осуществлено экспертной комиссией в составе педагогов-музыковедов кафедры теории музыки и композиции. Это кандидат искусствоведения, профессор Н.В.Иванова (председатель экспертной комиссии), и доктора искусствоведения, профессора О.И.Кулапина и Т.В.Карташова (члены экспертной комиссии). Экспертная комиссия осуществляла допуск или недопуск участников по таким важным для детских сочинений критериям, как грамотность и аккуратность оформления нотного текста, соответствие присланных сочинений (видеозаписи и нот) указанным в заявке номинациям.

Конкурс оценивался представительным жюри, в состав которого вошли саратовские и иногородние мастера отечественной композиторской школы. Это председатель жюри профессор кафедры теории музыки и композиции В.С.Мишле и следующие члены жюри: Г.С.Зайцев (композитор, член Правления Союза московских композиторов, кандидат искусствоведения, доцент Московского института журналистики и литературного творчества, Белгородского государственного института искусств и культуры); Ю.В.Массин (член Союза композиторов РФ, заслуженный деятель искусств РФ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств); В.А.Ноздрачёв (заслу-

женный деятель Всероссийского музыкального общества, член Правления Ростовской композиторской организации, член Союза композиторов РФ, директор Международного фестиваля молодых композиторов «Одна восьмая», зав. теоретическим отделением Задонской детской школы искусств); С.П.Полозов (член Союза композиторов РФ, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК, доктор искусствоведения); В.В.Орлов (директор АНПОО «Школа-студия современного искусства», председатель Саратовского отделения Гильдии молодых музыкантов «МеждународМолОт» Российского музыкального союза, член Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК) и И.А.Субботин (член Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК).

Критериями оценки и отбора прослушанных сочинений для финального этапа конкурса служили наличие яркой музыкальной образности, присутствие темы и её развития, композиционное ощущение логики формы и музыкальной драматургии сочинения, оригинальность замысла и его воплощения. Таким образом, к сочинениям были предъявлены совсем непростые художественные и композиционные требования, что только подогревало интригу конкурсного отбора сочинений, и выразилось в дифференцированном списке лауреатов и дипломантов разных степеней, а также в номинировании специальных восьми дипломов за яркое воплощение темы и сохранение классических традиций.

В организации, структурировании и проведении конкурса огромную роль сыграл его оргкомитет, в который вошли руководители и представители разных подразделений Саратовской консерватории. Но более всего хотелось бы выделить деятельность двух членов оргкомитета: это его председатель, проректор по воспитательной и творческой работе, доцент А.В.Кошелев и ответственный секретарь, композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции В.В.Орлов – главный организатор и идейно-творческий вдохновитель конкурса. Председатель и секретарь оргкомитета выступили кураторами всего хода, всех этапов конкурсных событий, что способствовало успешному проведению и позитивным откликам многих (прежде всего, иногородних) участников. Одновременно, конкурс вызвал ряд новых соображений членов жюри, в частности мнение о необходимости обмена мнениями, более активного общественного обсуждения вопросов обучения композиторскому ис-

кусству детей и подростков на круглом столе с участием педагогов и наставников участников конкурса.

III Всероссийский открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В.Гохман завершился, и одновременно стал ещё одним преодолённым трамплином в череде многочисленных и разностатусных соревнований на ниве композиторского творчества. Остаётся только пожелать конкурсу дальнейшего развития, творческого укрепления своих позиций в прославлении саратовской композиторской школы и её достойного и яркого представителя – композитора Елены Владимировны Гохман.

Людмила Топоркова (Саратов)

Заключительный концерт «Года Елены Гохман»

2021 год объявлен в Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова «Годом Елены Гохман». Елена Владимировна Гохман (1935–2010) – композитор, профессор Саратовской консерватории, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России – 58 лет (с 1962 по 2010 год) преподавала в консерватории. 85-летнему юбилею со дня ее рождения были посвящены VII Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» (20 апреля), III открытый детско-юношеский композиторский конкурс имени Е.В.Гохман (24 апреля), а начался этот марафон «Вечером музыки Елены Гохман» (12 марта).

Заключительный концерт из произведений композитора прошел в Большом зале консерватории 20 апреля. По многолетней традиции его вел доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории Александр Иванович Демченко. Надо сказать, что А.И.Демченко является биографом Е.В.Гохман, исследователем и активным популяризатором ее творчества, организатором и ведущим всех мероприятий, связанных с деятельностью композитора, председателем Фонда композитора Елены Гохман. Он умеет превратить концерт в увлекательный рассказ о произведениях, открыть

слушателю новые страницы жизни Елены Владимировны, рассмотреть разные грани ее творчества.

Этот вечер прошел не без «сюрпризов» ведущего. Концерт начался с аудиозаписи. Звучала музыка Элегии для симфонического оркестра, а на двух экранах, стоящих по краям сцены демонстрировались фотографии Елены Владимировны. А.И.Демченко рассказал историю Элегии. Изначально она являлась второй частью Концерта для оркестра «Импровизации», написанного в середине 1970-х годов, но очень скоро зажила самостоятельной жизнью. Элегия получила большую популярность, неоднократно по просьбе исполнителей перекладывалась композитором для разных инструментов и инструментальных ансамблей. Благодаря Анатолию Дмитриевичу Селянину (профессор СГК им. Л.В.Собинова, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России, вице-президент Международной Гильдии трубачей), пьеса широко зазвучала повсюду и стала первым изданным опусом Е.Гохман за рубежом.

В концерте Элегия была исполнена Александром Даниленко (труба) и Оксаной Захаркиной (фортепиано). Музыкантам удалось создать утонченный романтический образ, передать душевный, лирический характер произведения.

Ярким контрастом прозвучало следующее произведение – глубоко трагический вокальный цикл «Последние строфы» на стихи Фёдора Тютчева. Состояние невосполнимой потери, одиночества, душевного страдания, заключенное в четырех романсах цикла («Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия»), очень исповедально, субъективно были переданы Иваном Подгородним (тенор) и Ольгой Власовой (фортепиано).

*Все темней, темнее над землею,
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

И ещё один сюрприз для слушателей – включение в камерный концерт видеофрагментов из музыкально-драматических спектаклей. Дело в том, что по причине болезни исполнителей из заявленной программы были сняты два номера, и вместо них вниманию зрителя представлены фрагменты из балета «Гойя» и оперы «Мошенники поневоле». Сценическая жизнь этих произведений не вполне удачна. Балет «Гойя» (либретто А.Демченко по мотивам одноимённого

романа Л.Фейхтвангера) был поставлен на сцене Саратовского театра оперы и балета в середине 90-х годов, имел большой успех, но сейчас, к сожалению, этого спектакля нет в репертуаре театра. Одноактная опера-юмореска «Мошенники поневоле» (либретто А.Демченко и М.Чернышова по мотивам одноименного рассказа А.П.Чехова) существует только в телевизионной версии ГТРК «Саратов». В связи с этим возвышенное балетное Адажио, раскрывающее красоту чувств Гойи (И.Стецюр-Мова) и Каэтаны (Л.Телиус), и комедийная сцена из оперы (солисты: Силантий Самсонович – Г.Сысоев, Захар Кузьмич – Н.Антонов, Жан – А.Тишко, Барышни – И.Чекина, А.Саленко) вызвали огромный интерес зрителей.

Своеобразной ожившей страницей истории, встречей с композитором стала демонстрация фрагментов телевизионной передачи о творчестве Е.В.Гохман, так что Елена Владимировна с экрана как бы общалась со слушателями, рассказывала о создании и постановке балета (автор А.Динес, ГТРК «Саратов», 1996 г., а перед этим во время Круглого стола, завершавшего упоминавшийся выше Международный форум, были показаны фрагменты из более поздней телепередачи – автор Н.Махаличева, ГТРК «Саратов», 2002 г.).

Продолжили концертную программу «Семь эскизов» для фортепиано в исполнении Татьяны Нечаевой. Произведение интересное и чрезвычайно оригинальное. Каждый эскиз имеет название, начинающееся приставкой греческого «эпи-»: «Эпиграф», «Эпиталама», «Эпизод», «Эпистола», «Эпиграмма», «Эпитафия», «Эпилог» – это внешний признак, объединяющий пьесы. Музыка рисует пеструю, многообразную картину современного общества, раскрывает противоречивый, многоликий внутренний мир человека. В контрастном чередовании пьес ясно прослеживается свободное владение композитором различными художественными стилями, композиторскими техниками – от классики до авангарда, от прозрачной диатоники до пугающе кластерных звучаний.

Завершило творческий вечер одно из последних произведений Е.Гохман – «Воспоминание о вальсе», представляющее собой переложение для фортепианного квинтета вальса И.Штрауса «Сказки Венского леса». Создано оно было в 2010 году по просьбе заслуженного артиста России, профессора кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова Тамаза Зурабовича Джегнардзе. После тяжелой болезни пианист лишился

возможности играть левой рукой, поэтому партия фортепиано специально написана для одной правой руки. Большой зал консерватории наполнился хорошо знакомыми интонациями, вальсовыми ритмами. Наталия Сыпало (фортепиано), Анна Бобнева (флейта), Юлия Петрова (скрипка), Роман Котрич (альт) и Дмитрий Тупицын (виолончель) создали легкую романтическую атмосферу сказочности и таинственности.

В этот вечер слушатели еще раз получили возможность прикоснуться к творческому наследию Елены Владимировны Гохман, с музыкой которой мы всегда ждем новых встреч.

Основные произведения Е.В.Гохман

Произведения расположены в хронологическом порядке. Приводятся сведения о жанре, исполнительском составе, числе и названии частей, а также имена авторов текста; излагается краткое содержание музыкально-театральных сочинений.

«К Родине»

*Вокальный цикл для баса и фортепиано
на стихи Назыма Хикмета
(1959)*

1. К Родине
2. Колыбельная
3. Воспоминание
4. Пятнадцать ран
5. Глаза твои

Соната для фортепиано (1960)

- I. *Allegro agitato*
- II. *Andante*
- III. *Allegro molto*

«Разлука приносит покой»

*Вокальный цикл для баритона и фортепиано
на стихи Рабиндраната Тагора
(1961)*

1. Что за мотив в моей душе...
2. Я помню...
3. Разлука приносит покой...

Концерт для фортепиано с оркестром (1962)

- I. *Allegro ma non troppo*
- II. *Andante*
- III. *Allegro*

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано
(1967)

- I. *Allegro agitato*
- II. *Sostenuto*
- III. *Quasi allegretto*

Соната для скрипки и фортепиано
Одночастная
(1969)

Соната для альты и фортепиано
Одночастная
(1971)

Пять хоров на стихи А.Блока
Для хора без сопровождения
(1972)

- 1. Ярким солнцем, синей далью...
- 2. Травы спят красивые...
- 3. Свирель запела на мосту...
- 4. Белой ночью...
- 5. Навстречу вешнему рассвету...

«Испанские мадригалы»
*Камерная оратория для сопрано, баритона,
женского хора и инструментального ансамбля
на стихи Федерико Гарсиа Лорки*
(1975)

1. Прелюдия	11. Чёрные луны
2. Колокола Кордовы	12. Эллипс крика
3. Плач гитары	13. В башне спящей...
4. Топольки	14. Интерлюдия
5. Колокол ясный...	15. Ты проснись, невеста...
6. Лола поёт саэты...	16. Ночь на пороге...
7. Моя Андалу́зия	17. Апельсин и лимон
8. Твои глаза	18. Канцона
9. Чёрная жандармерия	19. Расстилается море-время...
10. Касыда о плаче	20. Постлюдия

Три вокальные миниатюры
для сопрано, флейты и фортепиано
на стихи поэтов Возрождения
(1976)

1. Сонет (Ф.Петрарка)
2. Канцона (Д.Боккаччо)
3. Рондо (Х.Висенте)

«Баррикады»
Вокально-симфоническая фреска
для баса, хора и оркестра
на стихи русских революционных поэтов
(1977)

Импровизации
Концерт для симфонического оркестра
(1978)

- I. Интрада
- II. Элегия
- III. Буффонада

Триптих
для камерного оркестра
(1978)

- I. Хорал
- II. Интермеццо
- III. Бурлеска

«Цветы запоздалые»
Одноактная камерная опера
(1979)

Либретто **А.Демченко, А.Романовой и М.Чернышова**
по мотивам одноимённой повести **А.Чехова**

Действующие лица

К н я ж н а – сопрано
Д о к т о р – баритон
Р а п с о д – тенор

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Прелюдия (оркестр).

Сцена 1-я. Княжна ожидает Доктора, которому обязана выздоровлением. Ни она, ни пришедший с последним визитом Доктор не решаются открыться в чувстве, возникшем между ними.

Интерлюдия I (Притча о любви).

Сцена 2-я. Доктор лихорадочно обдумывает возможности приобретения дорогостоящего особняка, который придаст его практике солидность, респектабельность. Выход один – выгодно жениться. Если бы Княжна была богата!.. А нет – подойдет любая невеста с хорошим приданым.

Интерлюдия II (Притча о карьере).

Сцена 3-я. Княжна счастлива. Приходила сваха, это ли не доказательство любви Доктора! Грёзы девушки прерывает шум проносящегося мимо свадебного экипажа. В карете жениха – Доктор. Он нашёл богатую невесту. Княжна в отчаянье.

Интерлюдия III (Притча о надежде).

Сцена 4-я. Доктор в тягостных раздумьях. Прошли годы, он богат, знаменит. Но где счастье? Мечты, идеалы, любовь – всё предано в угоду деньгам, комфорту. Входит Княжна, для неё прийти на приём – это единственная возможность увидеть Доктора. Он в смятении: появление Княжны бередит его совесть, к тому же лечение потеряло смысл – болезнь зашла слишком далеко. Под тяжестью мрачных предчувствий у Княжны вырываются слова признания. Доктор поражен глубиной и постоянством её чувства.

Интерлюдия IV (Притча о верности).

Сцена 5-я. Княжна укоряет себя за невольное признание. Приходит Доктор – разуверившийся в себе, он ищет спасение в чувстве, пробудившемся в нём с новой силой. Миг счастья прерывается осознанием непоправимости совершённых ошибок.

Постлюдия. Рапсод, Доктор и Княжна осмысливают произошедшее: *«Ему и ей так хотелось жить... но не цвести цветам поздней осенью».*

«Гренада»

Вокально-симфоническая баллада

*для хора, струнных и ударных
на стихи Михаила Светлова*

(1981)

Квинтет-буфф
для медных духовых инструментов
(1981)

- I. Увертюра
- II. Вариация
- III. Адажио
- IV. Вальс
- V. Финал

«Лирическая тетрадь»
Вокальный цикл
для меццо-сопрано и камерного оркестра
(1982)

- 1. Колыбельная (Анна Ахматова)
- 2. Гальярда (Анна Ахматова)
- 3. Романс (Анна Ахматова)
- 4. Экспромт (Саломея Нерис)
- 5. Баркарола (Марина Цветаева)

Мелодия и Арабеска
для виолончели и фортепиано
(1983)

«Последние строфы»
Вокальный цикл для тенора и фортепиано
на стихи Фёдора Тютчева
(1983)

- 1. Прощальный свет
- 2. Ночная звезда
- 3. Последний отблеск
- 4. Постлюдия

«Мошенники поневоле»
Одноактная камерная опера
(1984)

Либретто **А.Демченко** и **М.Чернышова**
по мотивам одноимённого рассказа **А.Чехова**

Действующие лица

Захар Кузьмич – тенор

Маланья Тихоновна, его жена – меццо-сопрано

Гриша, их старший сын – тенор

Коля, их младший сын – дискант

Силантий Самсоныч – бас

Жан, его сын – баритон

Барышня 1-я – сопрано

Барышня 2-я – сопрано

Человек в спецовке – без пения

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОПЕРЫ

Вступление. Персонажи оперы проходят по сцене в новогодних масках, напоминая цирковой парад-алле. Большие домашние часы бьют 10.00. Коля носится возле них в предвкушении радостей предстоящей новогодней ночи.

Сцена 1-я. Чтобы скоротать время до праздничного ужина, Гриша, Жан и Барышни затевают игру в лото. Силантий Самсоныч, как и подобает значительному лицу, назидательно рассуждает о жизни, а Захар Кузьмич подобострастно вторит ему. Затем они присоединяются к играющей в лото молодежи. Однако игра быстро расстраивается – все изнывают от желания поскорее сесть за стол.

Сцена 2-я. Среди слоняющихся в скуке и безделье только Маланья Тихоновна деловито суется, накрывая новогодний стол. Она не допускает и мысли, что за него можно сесть раньше двенадцати. Нетерпение выпить первым прорывается у Гриши. Он требует выставить по рюмочке, даже пытается взять кухню приступом, но его с треском выдворяют оттуда. Свидетелями этого происшествия оказываются Силантий Самсоныч и Захар Кузьмич, который сетует на невоспитанность сына. Жан с девушками пытаются развлечься модным заграничным танцем, и теперь Силантий Самсоныч вынужден отчитать своего сына за эксцентричность. Настроение у всех окончательно испорчено.

Сцена 3-я. Гриша в сильнейшем возбуждении ходит перед часами, негодуя на Маланью Тихоновну. Случайное столкновение с часами «высекает» у него идею приблизить желанную минуту – он переводит стрелку на 11.05. Затем возле часов появляется Жан, которому не терпится под предлогом Нового года облобызать Барышень.

Его тоже осеняет мысль поторопить время, и он переводит часы на 11.30. Наступает момент, когда и остальным становится невтерпёж, и теперь все открыто выражают своё недовольство задержкой праздничного стола.

Сцена 4-я. Между тем возле часов оказывается Коля, которому хочется проверить, сколько времени осталось до праздника. Заставшему его за этим занятием Захару Кузьмичу кажется, что тот собирался перевести стрелку, и он готов задать сыну трёпку, однако в последний момент меняет решение и собственными руками переводит часы на 11.55. Вот теперь можно встречать Новый год. Общая суматоха. Прибегает к часам и Маланья Тихоновна. Она в ужасе – ведь столько ещё не готово к столу!

Финал. Маланья Тихоновна пытается незаметно передвинуть стрелку назад. Но все видят это и в ответ на подобное коварство поочередно переводят часы на 12.00. Загорается праздничная ёлка. Персонажи один за другим выбегают на сцену с огромными рюмками. Коля стучит по часам. Из них выходит Человек в спецовке – это он во время спектакля двигал стрелку, имитируя ход часов. Коля подаёт ему рюмку. Все пьют за Новый год.

«Твои шаги»

Вокальный цикл

для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано

на стихи Николая Асеева

(1984)

1. Свет мой оранжевый
2. Твои шаги
3. Песнь о Гарсиа Лорке

Сонатина-парафраза

для фортепиано и ударных

(1985)

- I. Бетховен
- II. Моцарт
- III. Гайдн и Россини

Четыре романса

для тенора и фортепиано

на стихи русских поэтов

(1985)

1. Когда я был любим (Василий Жуковский)
2. Проходят часы за часами (Алексей Апухтин)
3. Твои слова (Алексей Апухтин)
4. Когда предчувствием разлуки (Яков Полонский)

Семь эскизов

для фортепиано

(1985)

- I. *Semplice* (Эпиграф)
- II. *Con moto* (Эпиталама)
- III. *Piacere* (Эпизод)
- IV. *Nobile* (Эпистола)
- V. *Energico* (Эпиграмма)
- VI. *Con anima* (Эпитафия)
- VII. *Allegramente* (Эпилог)

«Бессонница»

*Вокальный цикл для сопрано и фортепиано
на стихи Марины Цветаевой*

(1988)

1. Воспоминанье	9. Вот опять окно...
2. Ах, если бы двери настезь...	10. Живу, не видя дня...
3. Соперница	11. В огромном городе моём ночь...
4. В лоб целовать...	12. Прекрасная моя беда
5. Два солнца	13. Донна Анна
6. Откуда такая нежность?	14. Новый год
7. Дон Жуан	15. Ночь
8. Где-то в ночи...	16. Свете тихий

«Благовещение»

*Вокальный цикл для сопрано и фортепиано
на стихи русских поэтов начала XX века*

(1990)

1. Красною кистью (Марина Цветаева)
2. Душа не уснёт в покое (Марина Цветаева)
3. Ветер (Игорь Северянин)
4. Незнакомка (Осип Мандельштам)
5. У меня в Москве (Марина Цветаева)

6. Ах, я счастлива! (Марина Цветаева)
7. В ранний иль поздний час (Марина Цветаева)
8. Что же мне делать? (Марина Цветаева)
9. Отказ (Марина Цветаева)
10. Успенье нежное (Осип Мандельштам)
11. Пасхальный гимн (Игорь Северянин)
12. Благовещение (Марина Цветаева)

Три посвящения
для сопрано, хора и органа
 (1991)

1. Молитва (Александр Куприн)
2. Аве, Оза (Андрей Вознесенский)
3. Лунная соната (Марина Цветаева)

Вариации
(Из детских воспоминаний)
для скрипки, виолончели и фортепиано
 (1992)

«Гойя»
Балет в двух действиях, семи картинах
с прологом и эпилогом
 (1996)

Либретто **А.Демченко**
 по мотивам одноимённого романа **Л.Фейхтвангера**

Действующие лица

Ф р а н с и с к о Г о й я, художник

К а э т а н а, герцогиня Альба

Т о р е р о, друг Гойи

Гранды и грандессы, служители церкви и инквизиции, махо и махи [1], персонажи картин Гойи, его палитра (ожившие краски), уличная толпа, дети.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА [2]

В ряде эпизодов участвует хор, артистов которого можно использовать в качестве статистов массовых сцен.

Четыре интермеццо для голоса с оркестром написаны на стихи Федерико Гарсиа Лорки.

Пролог. Гойя со своей палитрой (ожившие краски) начинает «тяжкий путь познания». Из сумрака выступают тени инквизиции.

Действие I

Картина 1. Прием у Каэтаны

№ 1. *Сарабанда.* Гранды и грандессы на церемонном светском рауте; среди них Гойя, погружённый в свои мысли, чуждый чопорной атмосфере придворного празднества.

№ 2. *Каэтана.* Бросая вызов условностям, в костюме махи выходит Каэтана.

№ 3. *Адажио I.* Гости шокированы. В отличие от них, Гойю, напротив, привлекает именно такая Каэтана – живая, раскованная.

Интермеццо I. Мечты и надежды юного Тореро.

Картина 2. Мастерская Гойи [3]

№ 4. *У мольберта.* Гойя в раздумье перебирает краски своей палитры.

№ 5. *Замысел.* У него возникает неодолимое желание написать Каэтану.

№ 6. *Вдохновение.* Гойя лихорадочно набрасывает эскиз за эскизом и, наконец, желаемое достигнуто – манящий образ обрёл себя в красках.

Интермеццо II. Девушки провожают Тореро, вступающего на избранное им поприще.

Картина 3. Коррида

№ 7. *На площади.* Любители боя быков сопровождают Тореро, который направляется на корриду. Туда же идут Гойя с Каэтаной. Гойя и Тореро обмениваются дружеским приветствием.

№ 8. *Дети играют в корриду.* На площади остаются дети и те, кому не удалось попасть в цирк. Поощряемые взрослыми, дети изображают бой быков.

№ 9. *Заклинатель змей.* Пользуясь случаем, своё искусство показывает заклинатель змей (манипуляции танцовщицами). От его магии могут отвлечь только восторженные возгласы, доносящиеся из цирка.

№ 10. *Детские шалости.* В ожидании окончания корриды дети затевают игры и забавы.

№ 11. *Триумф Тореро*. Толпа возвращается с корриды. Все славят своего нового кумира. Гойя обнимает Тореро и представляет его Каэтане.

№ 12. *Адажио II*. Гойя с Каэтаной остаются на опустевшей площади – они счастливы.

Картина 4. Десница инквизиции

№ 13. *Пассакалья*. Гойя и Каэтана становятся свидетелями мрачной процессии с осужденными инквизицией.

№ 14. *Адажио III (начало)*. Подавленные тягостным зрелищем, Гойя с Каэтаной пытаются уйти в забытье лирического томления. Вдохновляемый чувством любви и пренебрегая запретом инквизиции, Гойя задумывает написать «Обнажённую маху».

№ 15. *Соглядатаи и доносчики*. Гойе кажется, что инквизиция способна проникнуть даже в его потаённые замыслы и вокруг него уже плетут сеть козней.

№ 16. *Адажио III (окончание)*. Преодолевая сомнения и страхи, Гойя создаёт свою «Обнажённую маху».

№ 17. *Молитва*. Гойя с Каэтаной возносят к небу молитвы: да минуют их удары судьбы!

Действие II

Картина 5. Таверна

№ 18. *Фанданго*. Махо и махи проводят в таверне свой вечерний досуг. Здесь же Гойя с Каэтаной.

№ 19. *Облава*. Появляется Тореро. По ложному доносу его преследует инквизиция. Посетители таверны готовы защитить своего любимца. То же стремится сделать и Гойя. Но только вмешательство Каэтаны, герцогини Альба, заставляет служителей инквизиции отступить.

№ 20. *Хабанера*. Изгнание преследователей Тореро вызывает у всех чувство гордости и воодушевления.

Интермеццо III. Последняя коррида Тореро. Гойя оплакивает смерть друга.

Картина 6. «Капричос» [4]

№ 21. *Вызов в инквизицию*. Посыльные извещают Гойю о вызове в инквизицию.

№ 22. *Рефлексии*. Художник в мучительных раздумьях.

№ 23. *Гротески*. Гойей овладевает страх. Ему кажется, что созданные им образы заодно с инквизицией против него и Каэтаны.

№ 24. *Шабаш*. Воображению художника рисуется картина дьявольских наваждений.

№ 25. *Призрак аутодафэ*. Гойе чудится, что его осуждают на сожжение. Измученный болезненными видениями, он теряет сознание.

№ 26. *Адажио IV*. Появление Каэтаны возвращает его к жизни, но её собственные силы на исходе.

Интермеццо IV. Перед Гойей проходят тени утраченных им близких людей – Тореро и Каэтаны.

Картина 7. Прощание с Каэтаной

№ 27. *У креста*. Траурный обряд погребения Каэтаны.

№ 28. *Отчаяние Гойи*. Он потрясен случившимся.

№ 29. *Откровение (Адажио V)*. Гойе видится осиянный божественным светом лик Каэтаны.

Эпилог. Видение гаснет. Гойя со своей палитрой (ожившие краски) в окружении призраков инквизиции продолжает «тяжкий путь познания»...

Примечания

1. Махо и махи – кавалеры и дамы из испанской народной среды, ревностно придерживавшиеся исконных нравов и традиций, считавшие себя носителями национального духа.

2. В либретто использованы отдельные моменты первой постановки балета в Саратовском театре оперы и балета (1997 г., хореография В.Бутримовича).

3. В этой картине Каэтана присутствует как видение.

4. Название большого цикла офортов Ф.Гойи, многие из которых навеяны негативными впечатлениями художника.

«Ave Maria»

Библейские фрески

для солистов, хора и оркестра

(2000)

«Сумерки»

Вокально-симфонические медитации

для солистов, хора и оркестра

(2003)

«И дам ему звезду утреннюю...»
Духовные песнопения
для мужского хора и камерного оркестра
(2005)

Три хоровые картинки
на стихи Самуила Маршака
для вокально-инструментального ансамбля
(2006)

Партита
для двух виолончелей и камерного оркестра
(2007, 2-я редакция – 2009)

1. Прелюдия	6. Пассакалья
2. Пavana	7. Тарантелла
3. Скерцо	8. Ариетта
4. Пастораль	9. Жига
5. Гавот	10. Постлюдия

«О чём поёт ветер»
Лирические строфы для тенора, хора и камерного оркестра
на стихи Александра Блока
(2009)

1. Ветер
2. Девушка пела
3. Кто-то шепчет...
4. Они звучат...
5. Мне страшно с тобой встречаться...
6. Протекли за годами года...

«Воспоминание о вальсе»
для фортепианного квинтета
(2010)

**Основные публикации
о творчестве Е.В.Гохман**
(Полужирным выделены книги)

Головченко Н. Исчезают ученичества следы // Заря молодёжи. 1978, 23 мая.

Христиансен Л. Слушая время // Коммунист. 1978, 3 сентября.

Бернандт Г. , Ямпольский И. Советские композиторы и музыковеды. Т. 1. – М., 1978.

Вишняков Ю. Успехи, проблемы, мнения // Советская музыка. 1979, № 4.

Христиансен Л. Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки // Классика и современность. – Л., 1983.

Селянин А. Композитор Елена Гохман // Журнал Международной гильдии трубачей. 1986, № 3.

Демченко А. Две исповеди // Коммунист. 1989, 23 февраля.

Христиансен Л. «Цветы запоздалые» // Коммунист. 1989, 3 декабря.

Юферова З. Саратовские музыканты // Красное знамя (Харьков). 1990, 14 марта.

Смолянский С. Музыка из Саратова // Дубна. 1991, 16 января.

Чернышов М. «Одно лишь сердце знает...» // Коммунист. 1991, 2 июля.

Христиансен Л. Подводя итоги // Советская музыка. 1991, № 10.

Демченко А. **У времени в плену. – Саратов, 1991.**

Киреева А. Но поражения от победы... // Саратовские вести. 1992, 5 февраля.

Христиансен Л. Цветы запоздалые // Саратов. 1992, 4 марта.

Демченко А. Запоздалые «Цветы запоздалые» // Саратов. 1993, 15 июня.

Манжора Б. Музыкальный писатель Чехов // Саратовские вести. 1993, 22 мая.

Свищёва Н. Оперные мечтания // Саратов. 1993, 15 июня.

Христиансен Л. «Мошенники поневоле» // Саратовские вести. 1994, 26 апреля.

Столярова Т. «Гойя» Елены Гохман // Саратов. 1997, 27 ноября.
Демченко А. Спектакль состоялся // Труд. 1997, 28 ноября.
Акишин В. Станцуем ЖЗЛ? // Саратовские вести. 1997, 4 декабря.

Аршинова Н. «Ах, любовь, любовь!» // Саратовская мэрия. 1997, 18 декабря.

Лайкиск М. Балет «Гойя» можно смотреть и слушать – как вам угодно // Известия Поволжья. 1997, № 44.

Григорьева А. Камерно-вокальная музыка – поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997, № 2.

Григорьева А. «Бессонница» // История музыки народов СССР. Т. VII, вып.2. – М., 1997.

Демченко А. Любовь и творчество против ударов судьбы // Балет. 1998, № 7.

Христиансен Л. Творчество Е. Гохман и метареализм // Философия. Метафизика. Язык. – Саратов, 1998.

Иванова Е. В призвании – спасение себя // Неделя области. 2002, 27 ноября.

Кивалова Л. «Испанские мадригалы» по-саратовски // Саратов. 2002, 27 декабря.

Немкова О. О некоторых тенденциях постмодерна (на примере Библейских фресок «Ave Maria» Е.Гохман) // Музыкальное произведение: Вопросы анализа. – Тамбов, 2002.

Топоркова Л. Новое обращение к Чехову // Российская музыкальная газета. 2004, № 2.

Немкова О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XXI столетия // Традиции художественного образования и воспитания. – Саратов, 2004.

Топоркова Л. Стою перед стеной // Репортёр. 2004, 14 января.

Демченко А. Навстречу юбилею // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Цапкова М. Заметки хормейстера // Музыкальный Саратов. 2005, № 1.

Демченко А. К вопросу о творческом потенциале российской периферии // Музыка в современном мире. – Тамбов, 2005.

Алов А. «И дам ему звезду утреннюю...» // Коммунист. 2005, 8 декабря.

Кан Т. О моём друге // Рампа. 2005, № 4.

Вишневская Л. Юбилей негубернского масштаба // Саратовская областная газета. 2005, 13 декабря.

Демченко А. Елена Гохман. К 70-летию со дня рождения (буклет). – Саратов, 2005.

Цветы запоздалые для композитора // Саратовская панорама. 2005, 23 декабря.

Липчанская Е. Творческое половодье // Музыкальное обозрение. 2005, № 12.

Елене Гохман посвящается. – Саратов, 2006.

Нестеров В. «Гойя» на саратовской сцене // Страницы истории саратовского балета. – Саратов, 2006.

Демченко А. Подводя предварительные итоги // Музыкальная академия. 2006, № 4.

Королевская Н. «Испанские мадригалы» Е.Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2006.

Вишневская Л. Вариации на тему «EGCH» // Музыка и время. 2006, № 8.

Александрова О. Новое дыхание «Бессонницы» // Рампа. 2006, № 10.

Нечаева Т. Гротеск в инструментальной музыке Е.Гохман // Педагогика искусства. – Саратов, 2007.

Демченко А. За пределами бременного времени? // Оренбуржье музыкальное. 2007, № 3.

Демченко А. Творчество Елены Гохман. – Саратов, 2007.

Культура края. – Саратов, 2007.

Демченко А. Горизонты постмодерна (На материале творчества Елены Гохман) // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. – Ростов-на-Дону, 2008.

Гохман Елена Владимировна // *Who is who* в России. – Цюрих, 2008.

Демченко А. Елена Гохман // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Королевская Н. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008, № 2.

Королевская Н. Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии. Саратов, 2008.

Власенко Л. Наталья Тарасова. – Астрахань, 2009.

Демченко А. Раздвигая горизонты // Проблемы музыкальной науки. – 2010, № 2.

Демченко Г. Инструментальные камерные ансамбли Елены Гохман // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики. – Саратов, 2011.

Памяти Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Демченко А. На рубеже XXI столетия // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Вишневская Л. Музыкальная педагогика в творчестве Е.В.Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Цапкова М. Мгновение в вечности // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2011.

Демченко Г. Этапы эволюции камерной музыки Елены Гохман // Музыкальное и художественное творчество. – Краснодар, 2011.

Егорова Т. Памяти Е.В.Гохман // Камертон. – 2011, № 21.

Рыбкова И. «Друзья, прекрасен наш союз...» // Камертон. – 2011, № 21.

Памяти Елены Владимировны Гохман (статьи А.Демченко, А.Гохмана, Л.Вишневской, Т.Кан, М.Цапковой, Н.Владимирцевой и др.) // Камертон. – 2011, № 22.

Королевская Н. И любовь, и мудрость // Камертон. – 2011, № 25.

Вартанова Е. «Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон. – 2011, № 25.

Демченко Г. Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сборник научных трудов ОГИИ. Вып.11. – Оренбург, 2012.

Королевская Н. Весна, которую дарит музыка Елены Гохман // Камертон. – 2012, № 41.

Демченко А. Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия, 2012, № 2.

Демченко А. Астраханская консерватория отметила 100-летие Саратовской консерватории (Вечер памяти Е.В.Гохман) // Камертон. – 2012, № 46.

Демченко А. Векания Постмодерна в музыке русской провинции // Проблемы современной музыки. – Пермь, 2013.

Свиридова А. Полисемантичность текста и музыки «Трёх посвящений» Елены Гохман // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. – Астрахань, 2013.

Королевская Н. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла (вокальный цикл «Бессонница», оратория «Испанские мадригалы»). Саратов, 2014.

Демченко А. Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, Аквариус, 2014.

Шеломенцева В. Диалог музыки и слова в вокальном цикле Е.Гохман «Бессонница» // Современные проблемы науки и образования. – 2014, № 3.

Демченко Г. Основные векторы камерно-инструментальных сочинений Е.Гохман. К 80-летию со дня рождения композитора // Музыка в современном мире: наука, педагогика. исполнительство. – Тамбов, 2015.

Демченко А. «Испания в сердце...» // Музыкальная академия. – 2015, № 3.

Демченко А. «Третье направление». К 80-летию со дня рождения Елены Гохман // Музыка и время. – 2015, № 12.

Демченко А. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман. – Саратов, 2015.

Демченко А. Ораториальный цикл Елены Гохман // Музыкант-классик. – 2015, № 11–12.

Субботин И. Аллюзия как ведущий принцип композиции в музыке Елены Гохман // Научный журнал Национальной ассоциации учёных. – 2015, № 7.

Субботин И. Христианские символы музыки Елены Гохман // Научный журнал Евразийского союза учёных. – 2015, № 9.

Королевская Н. «Жизнь после жизни». Юбилейный фестиваль Е.В.Гохман // Проблемы музыкальной науки. – 2016, № 1.

Демченко А. Романтизм без берегов // Проблемы музыкальной науки. – 2016, № 2.

Жизнь после жизни (сборник статей к 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман). – Саратов, 2016.

Субботин И. «Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман) // Музыка и время. – 2016, № 3 (здесь же опубликованы ноты части «Лунная соната» из триптиха Е.Гохман «Три посвящения»).

Демченко А. *Con tempo*. Композитор Елена Гохман. – М., 2016.

Вишневская Л. В траектории бесконечно меняющегося // Музыкальная академия. – 2016, № 4.

Субботин И. Мадригальная модель музыки Елены Гохман // В пространстве смыслов. – Петрозаводск, 2016.

Субботин И. О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. – Астрахань, 2016.

Субботин И. Полистилистики вокально-хоровых композиций Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Королевская Н. «Головоломка» Елены Гохман. Семь эскизов для фортепиано // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Севостьянова Л. Два послания из восьмидесятых // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Рыбкова И. «Три посвящения» Е.В.Гохман: к вопросу об интертекстуальности // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Синявская Е. Балет Е.В.Гохман «Гойя» // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Вишневская Л. Елена Владимировна Гохман – педагог // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2016.

Немкова О. Поэтика плача в камерной оратории «Испанские мадригалы» // Музыка в современном мире. – Тамбов, 2016.

Демченко А. Два гения с берегов Волги. – Саратов, СГК, 2017.

Демченко А.И. Елена Гохман // *Демченко А.И.* Иллюзии и аллюзии. – М., 2017.

Серова Н. Два гения с берегов Волги // Проблемы музыкальной науки. – 2017, № 3.

Вишневская Л. Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества. – Новости Шнитке-центра, 2017.

Виниченко А. Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба. – Новости Шнитке-центра, 2017.

Демченко А. Памяти Елены Гохман. – Новости Шнитке-центра, 2017.

Демченко А. Ave Elena. Композитор с берегов Волги. – Саар-брюккен, 2017.

Субботин И., Вишневская Л. Полистилистика в музыке саратовских композиторов. – Саратов, СГК, 2017.

Королевская Н. Рыцарь «ордена» Елены Прекрасной // Волга – XXI век, 2018, № 1.

Демченко А., Королевская Н. И вновь «Испанские мадригалы» // Новости Шнитке-центра, 2018, № 7.

Демченко А. Чеховский диптих Елены Гохман // Проблемы художественного творчества. – Саратов, 2018.

Королевская Н. Антология детской музыки Елены Гохман // Новости Шнитке-центра, 2019, № 10.

Вишневская Л. Из педагогического наследия Саратовской консерватории. Елена Владимировна Гохман в классе гармонии // Музыкальное искусство и наука в современном мире. – Астрахань, АГК, 2019.

Демченко А. Елена Гохман // Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. – М., 2019.

Субботин И. Стилевая аллюзия в музыке саратовского композитора Елены Гохман // Музыка и время, 2019, № 1.

Сергеева И. Елена Гохман: служение музыке и родному городу. Интервью с А.И.Демченко // Музыка и время, 2020, № 10.

Рыбникова А., Тупицын Д. Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман «О чём поёт ветер» // Филармоника, 2020, № 3.

Демченко А. Постмодерн Елены Гохман // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. – М., РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021.

Демченко А. Елена Гохман // Художественная культура Саратовского края. – Саратов, СГК, 2021.

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). Том XXII. – Саратов, СГК, 2021.

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Посвящение Елене Гохман (К 85-летию со дня рождения). Том XXIII. – Саратов, СГК, 2021.

Звукозаписи основных произведений Е.В.Гохман

(CD – цифры справа указывают хронометраж)

01. Пять хоров на стихи А.Блока (9.20)

- 01. Ярким солнцем, синей далью... 2.34
- 02. Травы спят красивые... 1.30
- 03. Свирель запела на мосту... 1.46
- 04. Белой ночью... 2.13
- 05. Навстречу вешнему рассвету... 1.03

02. «Испанские мадригалы» (63.14)

- 01. Прелюдия (№ 1), Колокола Кордовы (№ 2) 9.28
- 02. Плач гитары (№ 3) 6.09
- 03. Топольки (№ 4) 3.30
- 04. Колокол ясный... (№ 5) 3.41
- 05. Лола поет саэты... (№ 6) 4.36
- 06. Моя Андалузия (№ 7) 3.11
- 07. Твои глаза (№ 8) 2.55
- 08. Чёрная жандармерия (№ 9) 6.41
- 09. Чёрные луны (№ 11) 1.50
- 10. Эллипс крика (№ 12), В башне спящей... (№ 13) 6.20
- 11. Ты проснись, невеста... (№ 15) 4.46
- 12. Канцона (№ 18) 3.21
- 13. Расстилается море-время... (№ 19) и Постлюдия (№ 20) 6.38

03. «Цветы запоздалые» (60.40)

- 01. Прелюдия и Сцена 1-я 9.33
- 02. Интерлюдия I (Притча о любви) 2.57
- 03. Сцена 2-я 6.11
- 04. Интерлюдия II (Притча о карьере) 2.35
- 05. Сцена 3-я 8.26
- 06. Интерлюдия III (Притча о надежде) 3.37

- 07. Сцена 4-я 11.52
- 08. Интерлюдия IV (Притча о верности) 2.26
- 09. Сцена 5-я и Постлюдия 12.40

04. Семь эскизов (11.37)

- 01. *Semplice* (Эпиграф) 1.08
- 02. *Con moto* (Эпиталама) 1.23
- 03. *Piacere* (Эпизод) 1.47
- 04. *Nobile* (Эпистола) 2.29
- 05. *Energico* (Эпиграмма) 1.01
- 06. *Con anima* (Эпитафия) 1.53
- 08. *Allegramente* (Эпилог) 1.38

05. «Бессонница» (32.36)

- 01. Воспоминанье 3.08
- 02. Ах, если бы двери настезь... 1.10
- 03. Соперница 1.43
- 04. В лоб целовать... 1.01
- 05. Два солнца 1.33
- 06. Откуда такая нежность? 2.24
- 07. Дон Жуан 1.39
- 08. Где-то в ночи... 1.43
- 09. Вот опять окно... 2.16
- 10. Живу, не видя дня... 1.37
- 11. В огромном городе моём ночь... 1.35
- 12. Прекрасная моя беда 3.43
- 13. Донна Анна 1.44
- 14. Новый год 2.05
- 15. Ночь 2.15
- 16. Свете тихий 2.52

06. «Благовещенье» (18.54)

- 01. Красною кистью 2.08
- 02. Душа не уснёт в покое 1.57
- 03. Ветер 1.13
- 04. Незнакомка 1.14

- 05. У меня в Москве 1.42
- 06. Ах, я счастлива! 1.23
- 07. В ранний иль поздний час 1.38
- 08. Что же мне делать? 1.24
- 09. Отказ 1.09
- 10. Успенье нежное 2.16
- 11. Пасхальный гимн 1.23
- 12. Благовещение 0.58

07. Три посвящения (15.54)

- 01. Молитва 4.52
- 02. Аве, Оза 5.16
- 03. Лунная соната 5.37

08. «Гойя» (35.41)

- 01. Пролог 2.40
- 02. Каэтана (№ 2) 2.20
- 03. Заклинатель змей (№ 9) 3.03
- 04. Адажио III (№ 16) 3.24
- 05. Молитва (№ 17) 1.49
- 06. Облава (№ 19) 2.27
- 07. Хабанера (№ 20) 2.52
- 08. Шабаш (№ 24) 3.01
- 09. Адажио IV (№ 26) 3.47
- 10. Интермеццо IV 2.10
- 11. У креста (№ 27) 3.51
- 12. Откровение (№ 29) и Эпилог 4.09

09. «Ave Maria» (50.09)

10. Фрагменты других произведений (40.30)

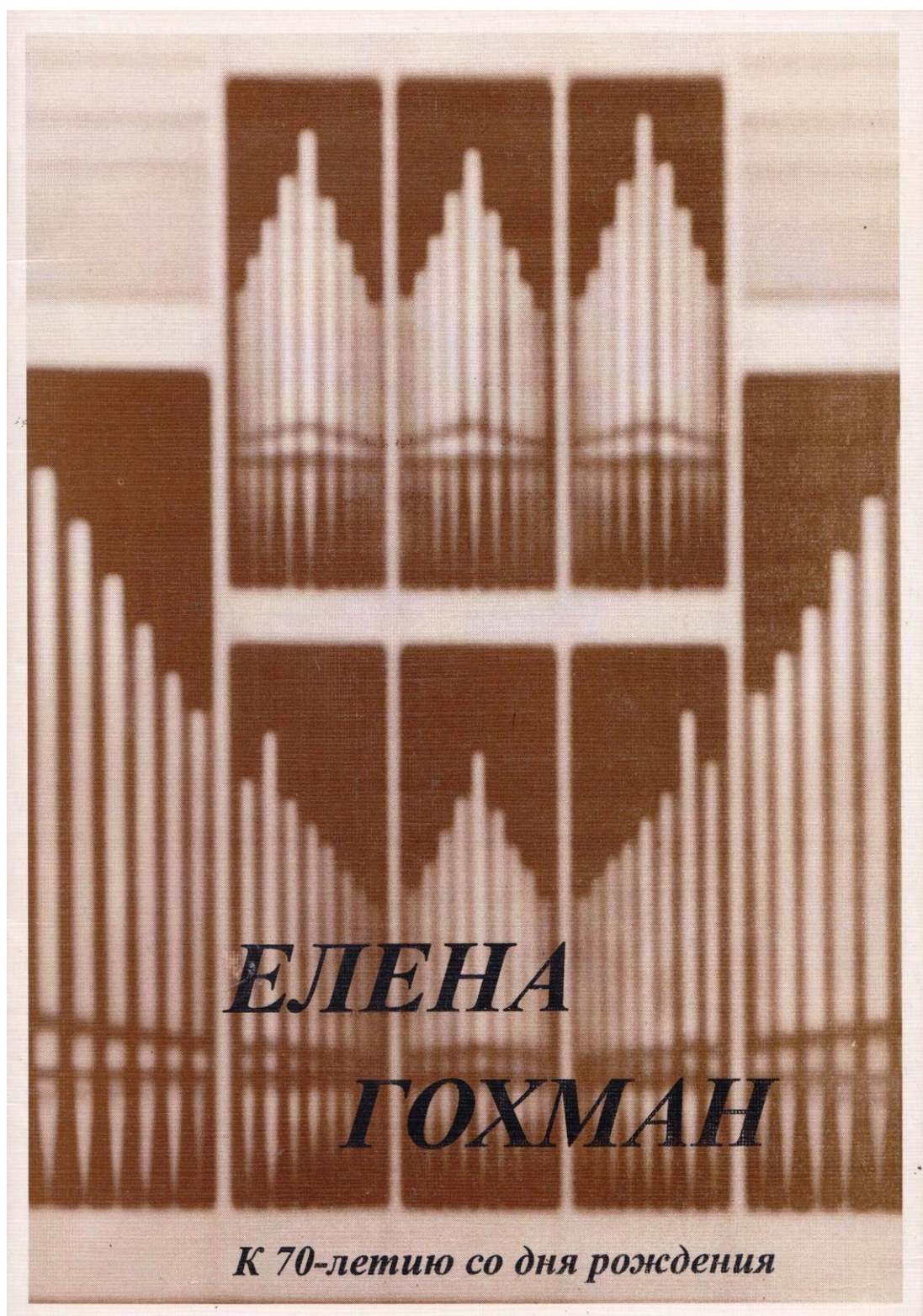
- 01. «Баррикады» – 1.35
- 02. «Лирическая тетрадь» – 2.32
- 03. Элегия – 2.02
- 04. «Последние строфы» – 1.24
- 05. «Мошенники поневоле» – 1.48

- 06. «Проходят часы за часами» – 1.47
- 07. Сонatina-парафраза – 2.36
- 08. «Сумерки» – 5.07
- 09. «И дам ему звезду утреннюю...» – 2.19
- 10. Партита – 1.53

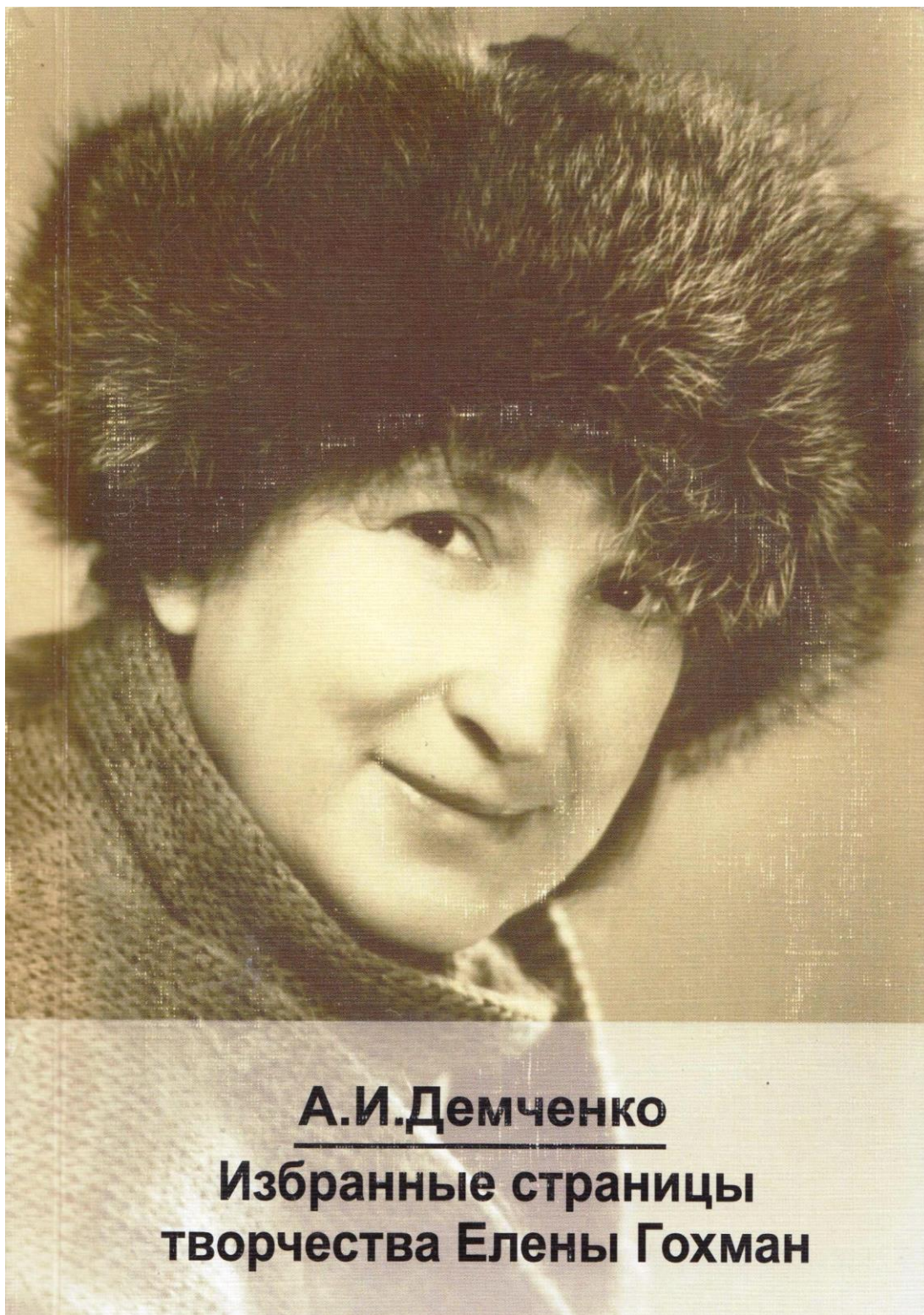
Книги, посвящённые жизни и творчеству Елены Гохман



А.Демченко У времени в плену. О музыке Елены Гохман
Саратов, 1991



Елене Гохман. К 70-летию со дня рождения
Саратов, 2006



А.И.Демченко
**Избранные страницы
творчества Елены Гохман**

А.Демченко Творчество Елены Гохман
Саратов, 2007



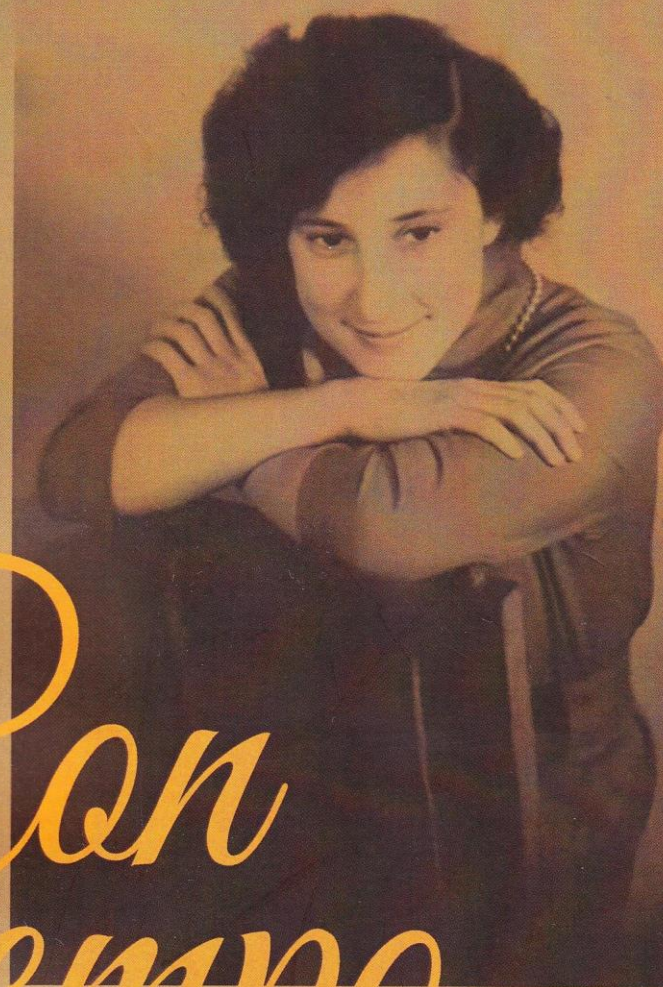
А.И. Демченко

За линией горизонта

О творчестве Елены Гохман

А.Демченко За линией горизонта
Саратов, 2015

Александр Демченко

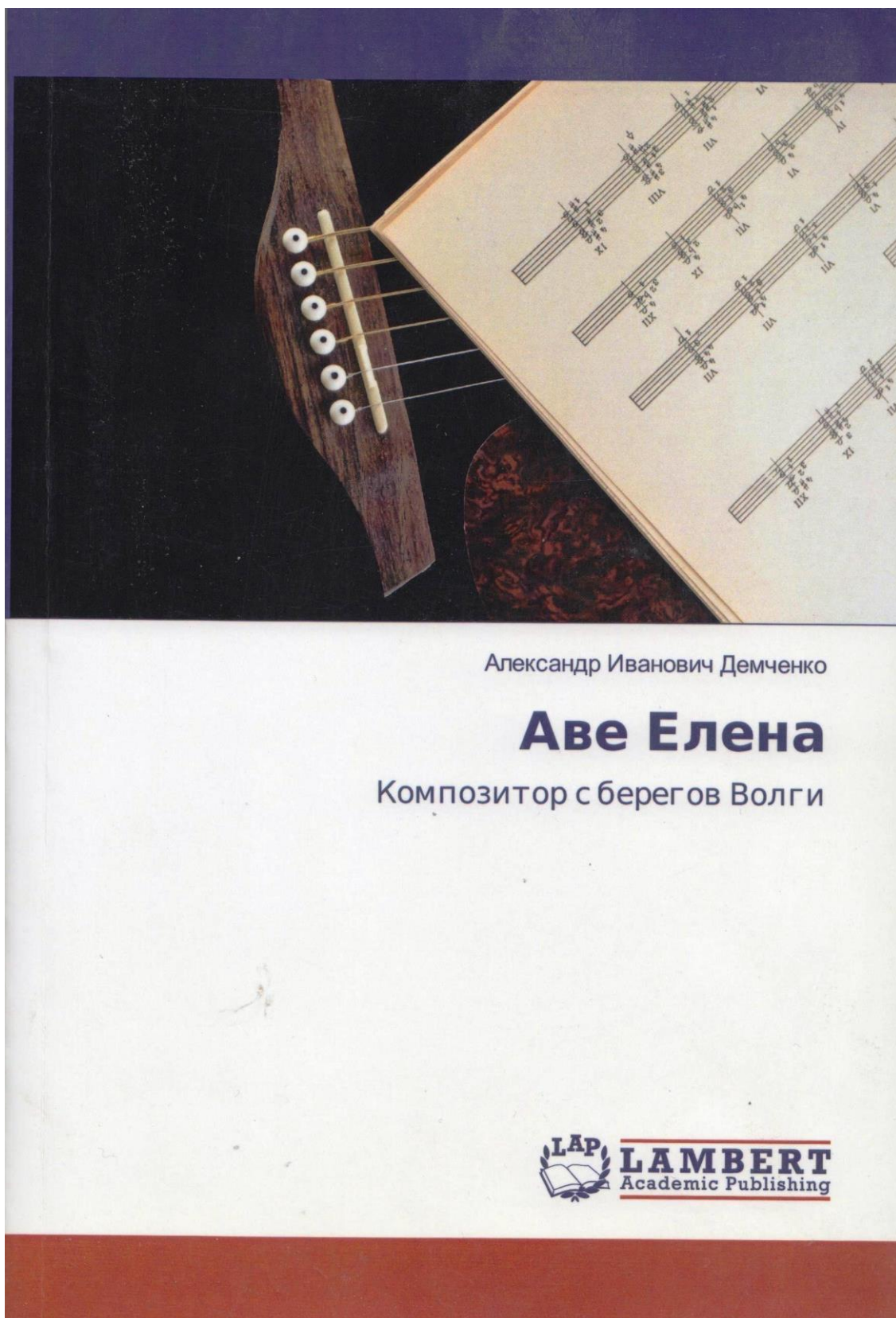


Con tempo

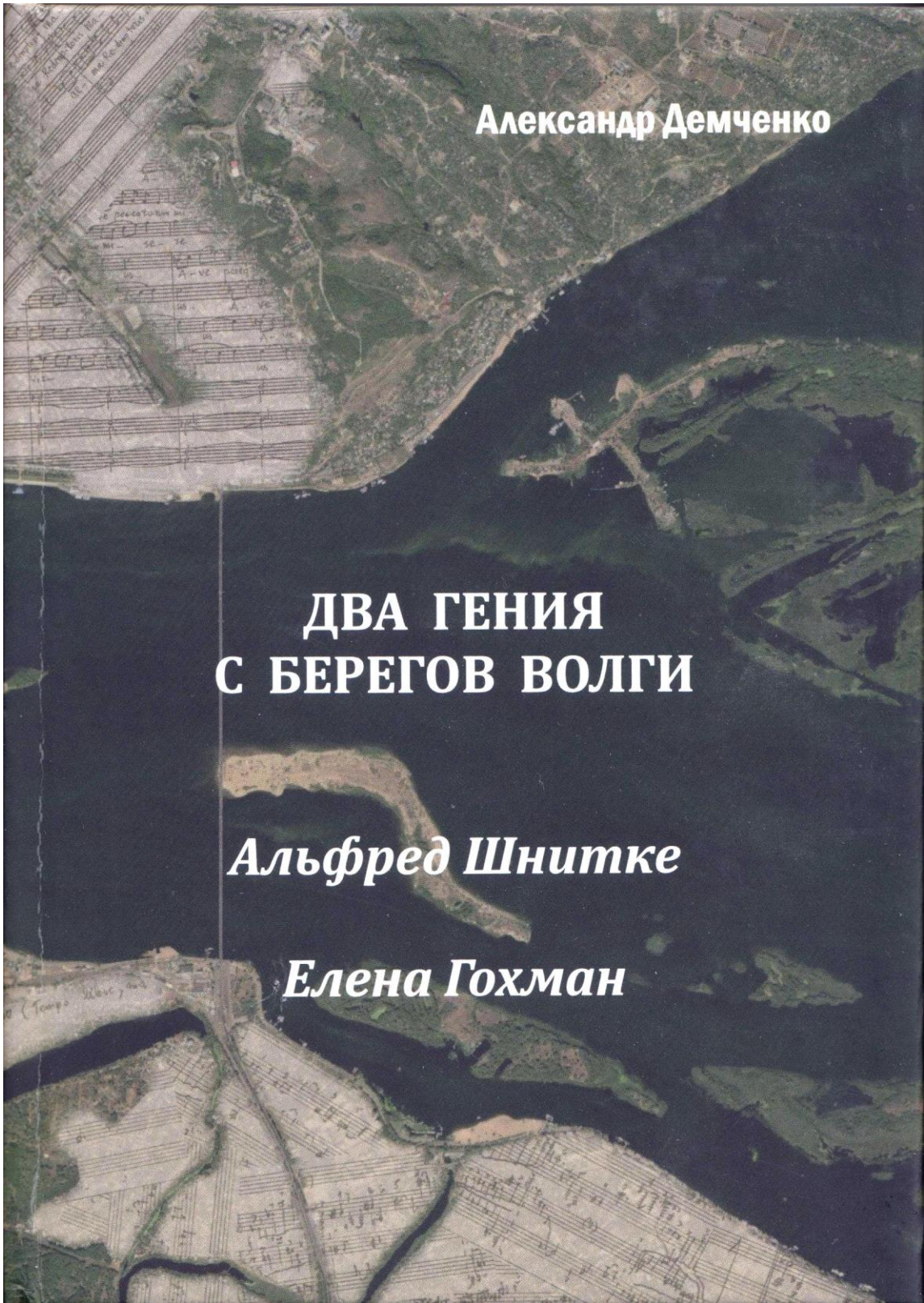
Композитор

Елена Гохман

А.Демченко Con tempo. Композитор Елена Гохман
Москва, 2016



А.Демченко Аве Елена. Композитор с берегов Волги
Saarbrücken, 2017

An aerial photograph of a river bend, likely the Volga, with musical staves overlaid on the landscape. The text is placed over the image.

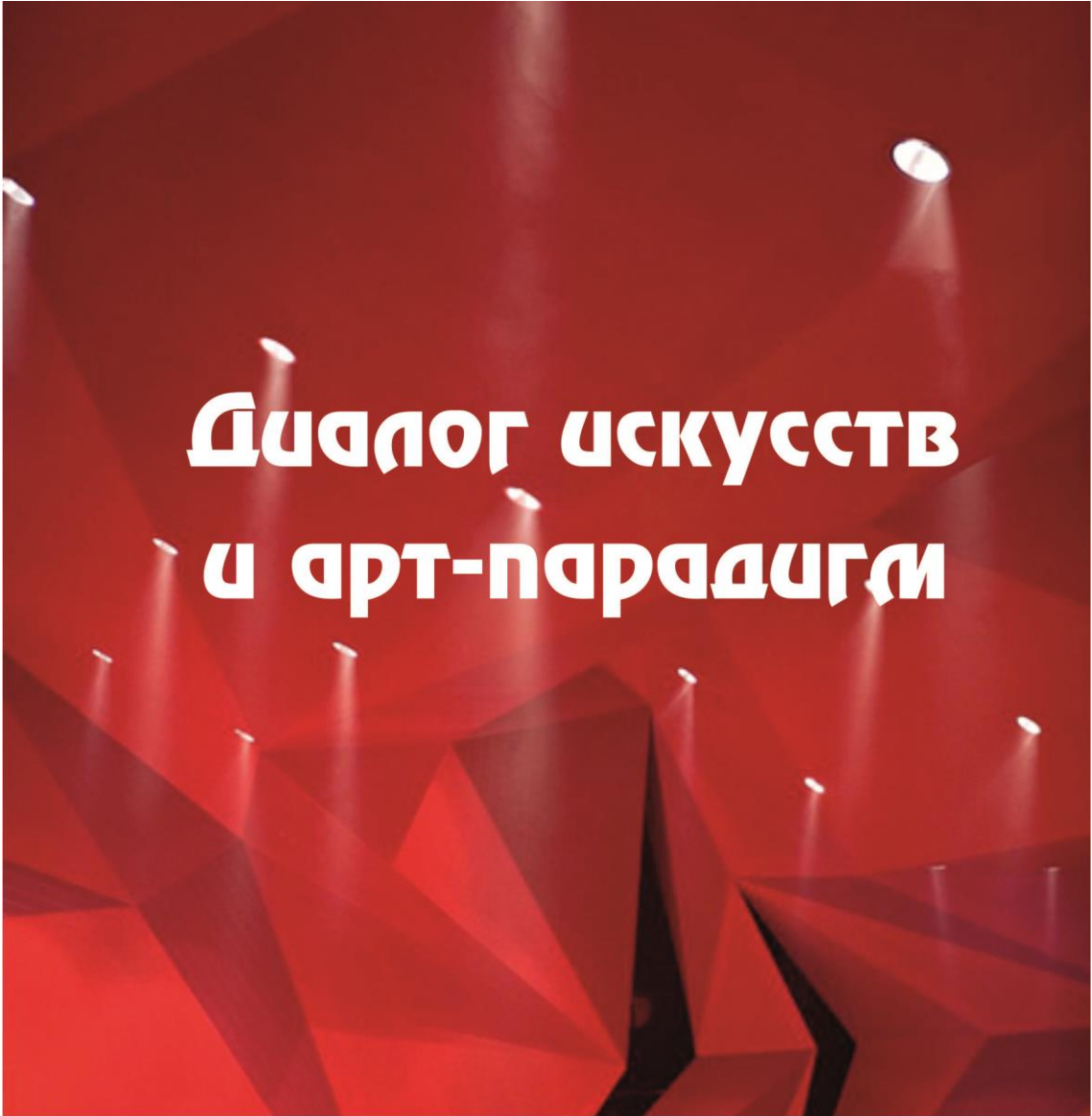
Александр Демченко

**ДВА ГЕНИЯ
С БЕРЕГОВ ВОЛГИ**

Альфред Шнитке

Елена Гохман

*А.Демченко Два гения с берегов Волги.
Альфред Шнитке. Елена Гохман
Саратов, 2017*



Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы
Том XXII

Диалог искусств и арт-парадигм, том XXII
Посвящение Елене Гохман
Саратов, 2021



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени А.В. Собинова

2021
АПРЕЛЯ

ВТОРНИК



БОЛЬШОЙ
ЗАЛ 18.00

ВЕЧЕР МУЗЫКИ ЕЛЕНЫ ГОХМАН

*К 85-летию со дня рождения
(1935—2010)*

В программе:



Элегия для трубы и фортепиано
Александр Даниленко, Оксана Захаркина

«Последние строфы», вокальный цикл
на стихи Фёдора Тютчева для тенора и
фортепиано

Иван Подгородний, Ольга Власова

Семь эскизов для фортепиано
Татьяна Нечаева

Три вокальные миниатюры
на стихи поэтов Возрождения
**Ольга Алакина, Ольга Скрипинская,
Татьяна Нечаева**

Партита для двух виолончелей
и камерного оркестра
Дмитрий Тупицын, Анна Грачёва

**Поволжский камерный оркестр
художественный руководитель и дирижёр
Михаил Мясников**

«Воспоминание о вальсе»
для инструментального квинтета
Наталия Сыпало (фортепиано)

Анна Бобнева (флейта)

Юлия Петрова (скрипка)

Роман Котрич (альт)

Дмитрий Тупицын (виолончель)

Ведёт концерт **Александр Демченко**

По вопросам приобретения билетов обращайтесь в билетный киоск Kasslr.ru (в здании консерватории).
Телефон кассы: 39-92-32. Также билеты можно приобрести на сайте www.kasslr.ru



Афиша заключительного концерта VII Международного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»,
посвящённого творчеству Елены Гохман

Подборку слайдов подготовил Алексей Молоденков

Сведения об авторах

Виниченко Андрей Анатольевич (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Вишневская Лилия Алексеевна (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Гендова Марья Юрьевна (Петербург) – кандидат искусствоведения, сотрудник и педагог Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой.

Гершбейн Татьяна Шмуэлевна (Рамат Ган, Израиль) – музыковед, психолог, музыкотерапевт Медицинского гериатрического центра.

Григорьева Алла Владимировна (Москва) – председатель секции музыковедения и музыкальной критики, член Правления и Приёмной комиссии Союза композиторов Москвы, член Художественного совета, руководитель Пресс-центра и автор буклетов Международного фестиваля современной музыки «Московская осень», редактор-составитель 9 выпусков уникальной издательской серии «Музыка России».

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований.

Демченко Галина Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, профессор РАЕ, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств.

Королевская Наталья Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований.

Лабинцева Лариса Павловна (Луганск, ЛНР) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыкознания Луганского государственного педагогического университета.

Марьенко Анатолий Дмитриевич (Саратов) – профессор кафедры духовых и ударных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Немкова Ольга Вячеславовна (Тамбов) – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Нестеров Валерий Николаевич (Саратов) – балетмейстер, руководитель балетной труппы Саратовского театра оперы и балета.

Рокицкая Полина Викторовна (Сыктывкар) – аспирантка Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, преподаватель Сыктывкарской детской музыкально-хоровой школы имени Я.С.Перепелицы.

Рыбкова Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Рыбникова Анна Юрьевна (Саратов) – хоровой дирижёр, преподаватель и руководитель отдела по социальной и воспитательной работе Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Свиридова Алевтина Васильевна (Астрахань) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Севостьянова Лилия Васильевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова.

Серова Наталья Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Синявская Екатерина Николаевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, преподаватель факультета СПО Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Субботин Иван Александрович (Саратов) – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Топоркова Людмила Валентиновна (Саратов) – преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, член Союза композиторов России.

Труханова Александра Геннадиевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного института культуры.

Тупицын Дмитрий Сергеевич (Саратов) – виолончелист, преподаватель кафедры струнных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, концертмейстер группы виолончелей Саратовского театра оперы и балета.

Цапкова Марина Борисовна (Саратов) – хормейстер, заслуженный работник культуры России, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) <i>Очерк пятый. Консонансы–диссонансы</i>	3
Анатолий Марьенко (Саратов) <i>Ударные инструменты в музыке Е.Гохман</i>	22
Татьяна Гершбейн (Израиль) <i>О философском подтексте фортепианного цикла Елены Гохман</i>	27
Наталья Королевская (Саратов) <i>«Головоломка» Елены Гохман: Семь эскизов для фортепиано</i>	37
Лилия Севостьянова (Саратов) <i>Два послания из восьмидесятых</i>	45
Александр Демченко (Саратов) <i>Вокальный цикл Елены Гохман «Бессонница» Текст передачи Всесоюзного радио – май 1991 года.....</i>	60
Алла Григорьева (Москва) <i>«Бессонница». Фрагмент очерка о вокальной музыке: «История музыки народов СССР». Том VII, вып. 2. М., 1997</i>	68
Алевтина Свиридова (Астрахань) <i>Полисемантичность текста и музыки «Трех посвящений» Елены Гохман</i>	71
Ирина Рыбкова (Саратов) <i>«Три посвящения» Е.В.Гохман: к вопросу об интертекстуальности .</i>	83
Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов) <i>Аллюзия как ведущий принцип полистилистической композиции в музыке Елены Гохман.....</i>	91
Александр Демченко (Саратов) <i>Очерк шестой. Высоты духа.....</i>	95

Наталья Королевская (Саратов)	
Женский взгляд Елены Гохман и Марины Цветаевой	115
Лилия Вишневская, Иван Субботин (Саратов)	
«Лунная соната» Бетховена как полистилистический феномен (на примере музыки Елены Гохман)	129
Валерий Нестеров (Саратов)	
«Гойя» на саратовской сцене	137
Александр Демченко (Саратов)	
О саратовской постановке балета «Гойя» и окончательной редакции его либретто	140
Екатерина Синявская (Саратов)	
Балет «Гойя»: к вопросу прочтения литературного первоисточника в хореографическом жанре	151
Марья Гендова (Петербург)	
Размышляя о балете «Гойя»	170
Марина Цапкова (Саратов)	
Заметки хормейстера	176
Ольга Немкова (Тамбов)	
Жанрово-стилевое обобщение как основа музыкальной поэтики Библейских фресок «Ave Maria» Е.Гохман	180
Людмила Топоркова (Саратов)	
Размышления о судьбе человечества в вокально-симфонических медитациях «Сумерки»	185
Александра Труханова (Москва)	
«И дам ему звезду утреннюю...»	190
Александр Демченко (Саратов)	
<i>Очерк седьмой. Вместо постлюдии</i>	194
Анна Рыбникова, Дмитрий Тупицын (Саратов)	
Загадки музыкальной драматургии лирических строф Елены Гохман «О чём поёт ветер»	203

Галина Демченко (Саратов) Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман	219
Полина Рокицкая (Сыктывкар) Квинтет Е.В.Гохман «Сказки Венского леса»	226
Марина Цапкова (Саратов) Мгновение в вечности. Хроника хормейстерской работы последних лет (Памяти друга и музыканта Е.В.Гохман).....	230
Ирина Рыбкова (Саратов) Хоровые сочинения Е.В.Гохман в репертуаре Саратовского губернского театра хоровой музыки.....	241
Лариса Лабинцева (ЛНР) Характерные тенденции в композиторском творчестве Елены Гохман	247
Наталья Королевская (Саратов) «Жизнь после жизни»: обзор юбилейного фестиваля Е.В.Гохман...	256
Лилия Вишневская (Саратов) Вариации на тему «EGCH» <i>Послесловие к юбилею</i>	268
Наталья Королевская (Саратов) Рыцарь «Ордена» Елены Прекрасной	271
Лилия Вишневская (Саратов) Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества	278
Наталья Серова (Саратов) «Два гения с берегов Волги».....	284
Александр Демченко (Саратов) Памяти Елены Гохман	289
Андрей Виниченко (Саратов) Мы очень часто забываем, кого нам дарила судьба.....	293
Александр Демченко (Саратов) Год Елены Гохман.....	297

Лилия Вишневская (Саратов)	
Имени Елены Гохман.....	298
Людмила Топоркова (Саратов)	
Заключительный концерт «Года Елены Гохман».....	302
Основные произведения Е.В.Гохман	306
Основные публикации о творчестве Е.В.Гохман	319
Звукозаписи основных произведений Е.В.Гохман	326
Книги, посвящённые жизни и творчеству Елены Гохман	330
Сведения об авторах	339

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том XXIII

По материалам VII Международного форума

«Диалог искусств и арт-парадигм»

«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»

**Посвящение Елене Гохман
(К 85-летию со дня рождения)**

20 апреля 2021 года

Редакторы – А.И.Демченко, С.П.Шлыкова

Подписано к печати 09.06.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,6. Уч.-изд. л. 16,1. Тираж 100. Заказ 57.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1